

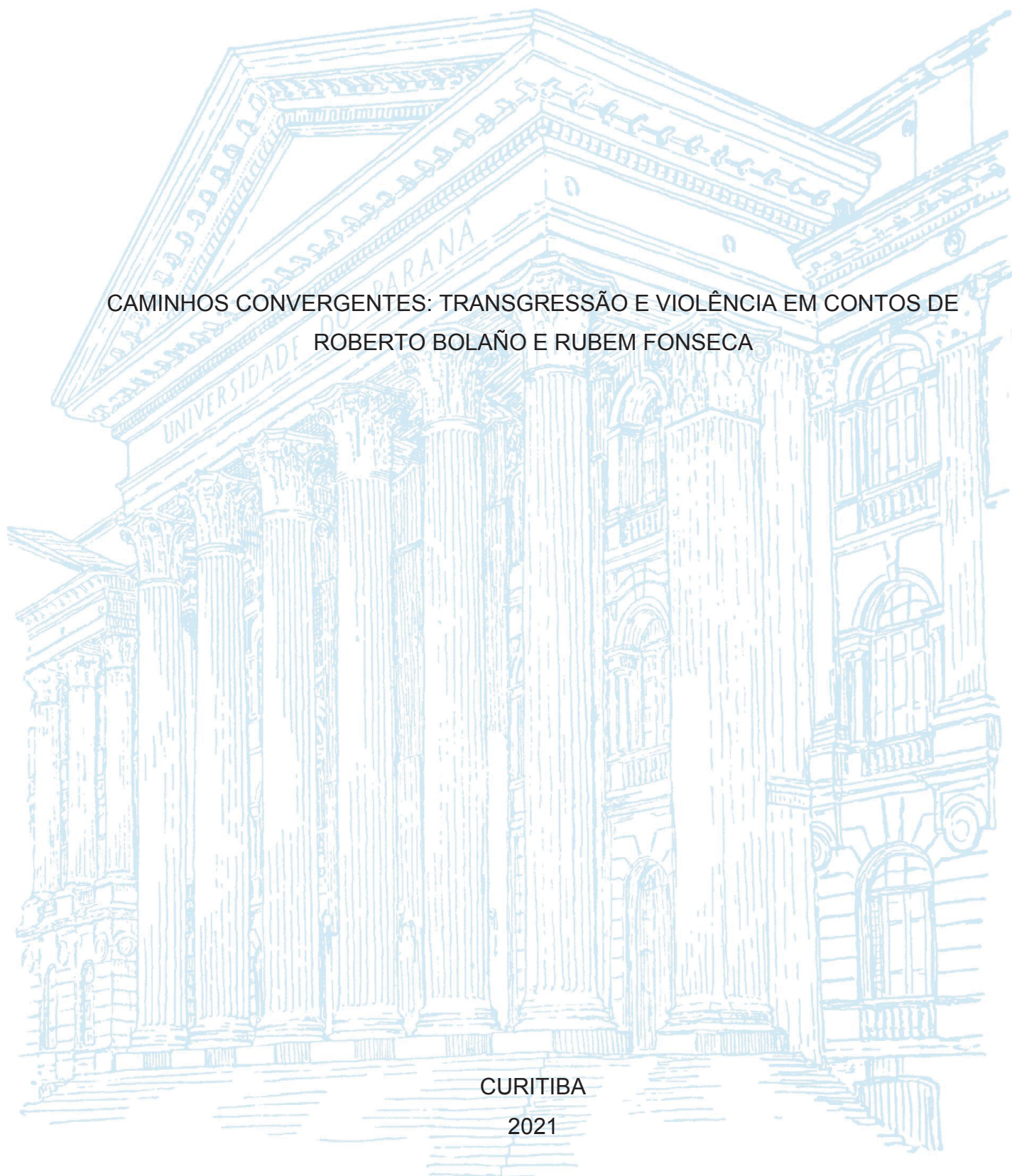
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SUÉLITON DE OLIVEIRA SILVA FILHO

CAMINHOS CONVERGENTES: TRANSGRESSÃO E VIOLÊNCIA EM CONTOS DE  
ROBERTO BOLAÑO E RUBEM FONSECA

CURITIBA

2021



SUÉLITON DE OLIVEIRA SILVA FILHO

CAMINHOS CONVERGENTES: TRANSGRESSÃO E VIOLÊNCIA EM CONTOS DE  
ROBERTO BOLAÑO E RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de pesquisa: Literatura, história e crítica.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Silva Filho, Suéliton de Oliveira

Caminhos convergentes : transgressão e violência em contos de  
Roberto Bolaño e Rubem Fonseca. / Suéliton de Oliveira Silva Filho. –  
Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003. 2. Fonseca, Rubem, 1925-2020.  
3. Contos latino-americanos. 4. Violência na literatura. 5. Literatura  
comparada. I. Gil, Fernando Cerisara, 1961-. II. Título.

CDD – 809



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **SUÉLTON DE OLIVEIRA SILVA FILHO** intitulada: **CAMINHOS CONVERGENTES: TRANSGRESSÃO E VIOLÊNCIA EM CONTOS DE ROBERTO BOLAÑO E RUBEM FONSECA**, sob orientação do Prof. Dr. FERNANDO CERISARA GIL, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 22 de Fevereiro de 2021.

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 16:07:45.0

FERNANDO CERISARA GIL

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/02/2021 09:56:12.0

VÍCTOR MANUEL RAMOS LEMUS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 16:08:09.0

RAQUEL ILLESCAS BUENO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 75992

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 75992



**ATA Nº1034**

## **ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e dois de fevereiro de dois mil e vinte e um às 14:30 horas, na sala on-line, virtual, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **SUÉLTON DE OLIVEIRA SILVA FILHO**, intitulada: **CAMINHOS CONVERGENTES: TRANSGRESSÃO E VIOLÊNCIA EM CONTOS DE ROBERTO BOLAÑO E RUBEM FONSECA**, sob orientação do Prof. Dr. FERNANDO CERISARA GIL. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: FERNANDO CERISARA GIL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), VÍCTOR MANUEL RAMOS LEMUS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO), RAQUEL ILLESCAS BUENO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, FERNANDO CERISARA GIL, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 22 de Fevereiro de 2021.

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 16:07:45.0

FERNANDO CERISARA GIL

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/02/2021 09:56:12.0

VÍCTOR MANUEL RAMOS LEMUS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica

22/02/2021 16:08:09.0

RAQUEL ILLESCAS BUENO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

## AGRADECIMENTOS

Ao longo de nossa existência costumamos receber muitos auxílios, das formas mais diversas, o que faz com que esta seja a parte mais fácil deste trabalho, mas, nem por isso, uma etapa dispensável. A João Halat todo o meu carinho e respeito por ter ouvido, ouvido muito, cada passo dessa caminhada quando ela era ainda uma ideia tentando ser posta em marcha. À minha família, meus mais sinceros agradecimentos pelo apoio incondicional: em especial Deiserer Oliveira, que desde cedo insistiu na necessidade de eu me qualificar ao máximo (ingressar no Ensino Superior não era uma opção, tinha de ser), e vovôs Maria Paixão e José Silvestre, que mesmo sem entender muito bem qual a necessidade de estudar tanto (afinal de contas, quando terminaria?), sempre repetiram que daria certo, como uma espécie de mantra. Como estudar exige tempo e para se dispor de tempo é necessário dinheiro, meus mais sinceros agradecimentos à CAPES por ter concedido uma bolsa capaz de garantir o tempo necessário para a pesquisa. Agradeço ao meu orientador, Fernando Cerisara Gil, por ter acreditado no potencial do trabalho mesmo quando dispunha apenas de poucas laudas (eufóricas e um tanto imprecisas) que foram apresentadas como projeto, assim como pelas aulas de materialismo histórico capazes de redimensionar minha visão ao olhar para o objeto escolhido por mim. Um super obrigado a meus amigos, muitos dos quais caminham em direção similar, em especial: Aline Melchiades, Caroline Marzani, Eduardo Oliveira, João Gremski, Júlia de Cunto, Juliana Correa, Letícia Pilger, Lucas Lipka, Olivia Bressan, Phelipe Cerdeira e Renata Mocelin. Super obrigado a meus professores (sempre as melhores referências), em especial Raquel Illescas Bueno por, com palavras tão objetivas, me fazer repensar várias coisas – registro ser mérito dela o fato de eu ter lido a obra ficcional completa dos dois autores aqui estudados; e a Nylcéa Thereza S. Pedra por ter me ensinado e feito amar tanto a língua espanhola. Por fim reconhecer o meu empenho que, modéstia à parte, mesmo em tempos de pandemia, corte de bolsa, leituras que não se encaixavam, etc., nunca me fez cogitar como opção largar mão de tudo. Executando um plano B, C, D... continuei pesquisando consideravelmente e isso talvez justifique o fato de chegar até aqui. No mais, agradeço por tanto e tudo a todos os citados!

*Ahora no hay tiempo para aburrirse, la felicidad desapareció en algún lugar de la tierra y sólo queda el asombro.*

**Putas asesinas**, Roberto Bolaño

*[...] para que os meus olhos vissem aquilo que eu não sabia ver. Não sabia e não queria.*

**A coleira do cão**, Rubem Fonseca

## RESUMO

O presente trabalho se constitui pela aproximação, interpretação e análise de contos selecionados de dois escritores latino-americanos da segunda metade do século XX: o chileno Roberto Bolaño e o brasileiro Rubem Fonseca. Meu objetivo é, a partir da comparação de oito narrativas curtas – quatro de cada autor –, precisar as convergências e divergências desses textos ficcionais, tendo em vista aspectos de transgressão e violência. Para isso, em um primeiro momento, estabeleço contrapontos, aproximações e distanciamentos entre os ficcionistas e suas literaturas, pretendendo ir além de uma biografia protocolar, despida de relação com o conteúdo do trabalho. Em seguida, organizada em quatro itens, apresento a sessão de análises na qual as convergências entre os contos são estabelecidas. Inicialmente, para além das histórias de violações – encerradas nas aproximações entre “O estuprador” e “El retorno” –, considero os enredos e o estabelecimento do conto, como pertencente ao gênero narrativo, a partir das proposições de Julio Cortázar (1971, 2010) e Ricardo Piglia (2006). No item subsequente, à medida em que investigo até que ponto as personagens contraventoras de “Putas asesinas” e “O cobrador” pautam suas ações por pura maldade, me aproximo de algumas das ideias de Nietzsche (1997, 2005, 2009) de modo a problematizar questões de moralidade que se mostram consolidadas para a sociedade ocidental. Partindo de uma afirmação globalizante de que nas literaturas de Roberto Bolaño & Rubem Fonseca os indivíduos subalternos encontram voz, relaciono ainda “Prefiguración de Lalo Cura” com o “O campeonato”, de modo a verificar até que ponto essa afirmação é factual. Assim, respeitadas ambas as tramas, recupero considerações de Georg Lukács (2003) sobre o fenômeno de reificação, como também as de Terry Eagleton (2011), sobre questões marxistas em narrativas de ficção, na intenção de esclarecer a discussão proposta. Por fim, o item de encerramento foi pensado pela forma como a mulher aparece representada ao longo de toda a dissertação. Nele, coloco em diálogo os contos “Lúcia McCartney” e “Joanna Silvestri”. Para discutir o processo de representação da mulher por escritores do sexo masculino, retomo reflexões empreendidas por Lúcia C. Branco e Ruth S. Brandão (2004); enquanto que, para contemplar especificidades de prostitutas e cortesãs, recorro a observações feitas por Simone de Beauvoir (2014). A partir de todas essas discussões heterogêneas que vão sendo linearmente encadeadas na organização dos itens, o trabalho procura evidenciar os caminhos convergentes, tensionados já em seu título, entre literaturas que não são comumente colocadas em comparação.

Palavras-chave: Roberto Bolaño. Rubem Fonseca. Contos latino-americanos. Violência na literatura. Literatura comparada.



## ABSTRACT

This work is constituted by the approximation, interpretation and analysis of selected stories by two Latin American writers from the second half of the 20th century: the Chilean Roberto Bolaño and the Brazilian Rubem Fonseca. My objective is, from the comparison of eight short narratives - four from each author -, to clarify the convergences and divergences of these fictional texts, considering the aspects of transgression and violence. For this purpose, at first, I establish counterpoints, approximations and distances between fictionists and their literatures, intending to go beyond a protocol biography, stripped of relation to the content of the work. Then, organized into four items, I present the analysis session in which the convergences between the stories are established. Initially, in addition to the stories of violations - closed in the rapprochement between "O Estuprador" and "El Retorno" -, I consider the plots and the establishment of the story, as belonging to the narrative genre, based on the proposals of Julio Cortázar (1971, 2010) and Ricardo Piglia (2006). In the subsequent item, as I investigate how far the contravening characters of "Putas Asesinas" and "O Cobrador" base their actions on pure malice, I approach some of Nietzsche's ideas (1997, 2005, 2009) in order to problematize issues of morality that are consolidated in the Western society. Starting from a globalizing statement that in the literatures of Roberto Bolaño & Rubem Fonseca subordinate individuals find a voice, I also link "Prefiguración de Lalo Cura" with "O Campeonato", in order to verify to what extent this statement is factual. Thus, respecting both plots, I recover Georg Lukács's (2003) considerations on the phenomenon of reification, as well as those of Terry Eagleton (2011), on Marxist issues in fictional narratives, in order to clarify the proposed discussion. Finally, the closing item was thought through the way the woman appears represented throughout the dissertation. In it, I put the stories "Lúcia McCartney" and "Joanna Silvestri" into dialogue. To discuss the process of representation of women by male writers, I return to reflections undertaken by Lúcia C. Branco and Ruth S. Brandão (2004); while, to contemplate specificities of prostitutes and courtesans, I use observations made by Simone de Beauvoir (2014). From all these heterogeneous discussions that are linearly linked in the organization of the items, the work seeks to highlight the converging paths, already strained in its title, between literatures that are not commonly compared.

Keywords: Roberto Bolaño. Rubem Fonseca. Latin American short stories. Violence in literature. Comparative literature.

## RESUMEN

El presente trabajo está constituido por la aproximación, interpretación y análisis de cuentos seleccionados de dos escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX: el chileno Roberto Bolaño y el brasileño Rubem Fonseca. Mi objetivo es, a partir de la comparación de ocho narrativas breves –cuatro de cada autor–, establecer las convergencias y divergencias de estos textos de ficción, considerando aspectos de transgresión y violencia. Para ello, en un primer momento, establezco contrapuntos, aproximaciones y distancias entre los autores y sus literaturas, pretendiendo ir más allá de una biografía protocolaria, despojada de relación con el contenido del trabajo. Luego, organizada en cuatro ítems, presento la sesión de análisis en la que se establecen las convergencias entre los cuentos. Inicialmente, además de los relatos de violaciones –cerrados en el acercamiento entre “O estuprador” y “El retorno”–, considero las tramas y el establecimiento del cuento, como perteneciente al género narrativo, a partir de los planteamientos de Julio Cortázar (1971, 2010) y Ricardo Piglia (2006). En el siguiente ítem, mientras investigo en qué medida los personajes contraventores de “Putas asesinas” y “O cobrador” guían sus acciones por pura maldad, me acerco a algunas de las ideas de Nietzsche (1997, 2005, 2009) para problematizar cuestiones de moralidad que parecen consolidadas para la sociedad occidental. Partiendo de una afirmación globalizadora de que en las literaturas de Roberto Bolaño & Rubem Fonseca los individuos subalternos encuentran una voz, también vinculo “Prefiguración de Lalo Cura” con “O campeonato”, para verificar hasta qué punto esta afirmación es verdadera. Así, respetando ambas tramas, recupero las consideraciones de Georg Lukács (2003) sobre el fenómeno de la cosificación, así como las de Terry Eagleton (2011), sobre cuestiones marxistas en las narrativas de ficción, en un intento de aclarar la discusión propuesta. Finalmente, el ítem de cierre fue pensado por la manera como la mujer aparece representada a lo largo de la disertación. En él, pongo en diálogo los cuentos “Lúcia McCartney” y “Joanna Silvestri”. Para discutir el proceso de representación de la mujer por escritores masculinos, utilizo las reflexiones realizadas por Lúcia C. Branco y Ruth S. Brandão (2004); mientras que, para contemplar las especificidades de las prostitutas y cortesanas, me aprovecho de las observaciones de Simone de Beauvoir (2014). A partir de todas estas discusiones heterogéneas que se vinculan linealmente en la organización de los ítems, el trabajo busca resaltar los caminos convergentes, aludidos ya en el título, entre literaturas que no son comúnmente comparadas.

Palabras clave: Roberto Bolaño. Rubem Fonseca. Cuentos latinoamericanos. Violencia en literatura. Literatura comparada.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diálogo possível e Cena (subjativa).....	95
Figura 2 - Diálogo (inventado depois de um sonho).....	95

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 RB &amp; RF: VIDA E OBRA (OU VIDA A PARTIR DA OBRA) .....</b>	<b>17</b>
2.1 ROBERTO BOLAÑO:.....	17
2.2 RUBEM FONSECA: .....	25
2.3 DOIS CAMINHOS COM PONTOS QUE SE TANGENCIAM:.....	35
<b>3 CAMINHOS CONVERGENTES: ANÁLISES DE CONTOS SELECIONADOS .....</b>	<b>38</b>
3.1 HISTÓRIAS DE VIOLAÇÕES – O QUE CONTOS TÊM EM COMUM? .....	38
3.2 OS AGENTES DO MAL? – CRÍTICA DE QUESTÕES MORAIS: .....	57
3.3 VOZ AOS MARGINALIZADOS? – CRÍTICA PELO VIÉS DO MATERIALISMO HISTÓRICO: .....	76
3.4 A MULHER COMO PRODUTO – REPRESENTAÇÃO DE UM GÊNERO: .....	93
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>130</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No presente trabalho pretendo realizar um estudo comparativo entre contos selecionados, que apresentam como ponto em comum manifestações de violência das mais diversas, dos escritores latino-americanos Roberto Bolaño (1953–2003) e Rubem Fonseca (1925–2020). Os dois produziram muito e suas primeiras publicações ficcionais aconteceram na segunda metade do século XX: Os *prisioneiros* (1963) e *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984)<sup>1</sup>. Já em sua terceira publicação literária, *Lúcia McCartney* (1969), o mineiro Rubem Fonseca passa a ser considerado como uma grande aposta das letras nacionais, o que no caso de Bolaño levou mais tempo, visto ter sido apenas com sua oitava publicação<sup>2</sup>, *La literatura nazi en América* (1996), que o chileno conseguiu atrair a atenção do público e crítica. Isto possivelmente é justificado pelo título da obra, que mais sugere um estudo sobre literatura de ideologia nazista em território americano, ao invés de uma produção puramente ficcional, como é o caso. Embora cheguem ao nosso século como escritores estabelecidos e premiados, assim como já exista uma considerável fortuna crítica acerca das produções de ambos, ainda há uma carência de trabalhos que os aproximem na academia, o que faz com que esta dissertação seja previamente entendida como uma visão bastante particular pois, sendo leitor das respectivas literaturas, pude ir percebendo similaridades entre elas e este foi o passo inicial a colocar a pesquisa em curso.

O que à primeira vista se apresentava como uma aproximação original dessas publicações literárias, visto os traços distintos turvarem os pontos de interseção entre as mesmas (justificando, certamente, a ausência de trabalhos acadêmicos que se propusessem a aproximá-las), foi ganhando mais força quando na descoberta e leitura de *La literatura nazi en América*. Àquele ponto já havendo entendido estar

---

<sup>1</sup> *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* foi escrito em parceria com Antoni García Porta, embora ele afirme em reedição póstuma à morte de Roberto Bolaño ter sido este o que mais se dedicou à elaboração da narrativa (o escritor mantinha o hábito de produzir durante a madrugada). Ela não foi a primeira publicação literária de Bolaño – estreou em 1976 com uma antologia de poemas: *Reinventar el amor* –, senão a primeira ficcional. Ainda em 1984 Bolaño publicou um livro intitulado *La senda de los elefantes*, que hoje recebe o título de *Monsieur Pain*. Neste ele assina sozinho.

<sup>2</sup> Como Bolaño escrevia também poemas, sua primeira publicação data de exatos 20 anos pregressos à do livro com o qual conseguiu atrair certa atenção da crítica. No entanto, ambos escritores estudados adquiriram prestígio num momento similar da vida, após os 40 anos de idade. A única diferença é a de que Fonseca conseguiu o feito já em sua terceira publicação, seis anos após a de estreia.



diante de uma narrativa de ficção disfarçada de obra de crítica literária, não livre de surpresas vi estampado o nome de Rubem Fonseca ao ler a entrada reservada à personagem do escritor Amado Couto (na sessão: “Magos, mercenários, miserables”), pouco antes da metade do romance. Mesmo havendo controvérsias na forma como o nome do escritor brasileiro é evocado – o que fará com que eu trate mais detidamente desse episódio já no primeiro capítulo do trabalho, dedicado à apresentação dos autores –, a partir dali as dúvidas foram se amenizando ainda mais, eu parecia estar no caminho certo.

Mas, afinal de contas, quais os pontos de interseção entre as narrativas desses dois latino-americanos? O primeiro é mais evidente que permeará, pelo menos em alguma medida, todos os contos que serão analisados diz respeito a aspectos de violência<sup>3</sup>, como já citado. Pelo fato de serem narrativas breves a impulsionarem todas as discussões dos quatro itens da sessão de análises, realizada a apresentação dos autores, trabalharei, no primeiro item, com as ideias desenvolvidas por Julio Cortázar e Ricardo Piglia para explicar as características de tais narrativas. Concomitante, nessa parte da dissertação já analisarei os dois primeiros contos selecionados: “O estuprador”, presente no livro *Secreções, excreções e desatinos* (2001) e “El retorno”, da coletânea *Putas asesinas* (2001). Esse movimento me permitirá seguir com a argumentação num crescente sem precisar ficar retomando pontos-chave.

Como algumas questões se manterão em aberto, no item 3.2 ainda trarei os contos anteriormente citados à discussão em que outros dois serão inseridos: “Putas asesinas”, do livro de mesmo nome e “O cobrador”, de coletânea também homônima com primeira edição no ano de 1979. Nesse tópico, me aproximarei de algumas das ideias do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, ao defender que os valores morais estariam atrelados à cultura e que, portanto, as percepções dicotômicas de bem/mal, bom/ruim – este último não sendo um sinônimo de mau –, nada mais seriam que

---

<sup>3</sup> Ainda que seja menos incisivo no tratamento do tema da violência, principalmente quando em comparação com Rubem Fonseca (que não poupa detalhes ao narrar atos desse tipo), ele não se torna um traço secundário na literatura de Roberto Bolaño. Já em seu romance de estreia a violência é um dos motes a desencadear a narrativa e isso é retomado pelo próprio autor, em texto de abertura do livro *Entre paréntesis*, ao afirmar que: “En *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), hablo de la violencia.” (BOLAÑO, 2004, p. 19). Assim que, ao apresentar o romance em linhas gerais, Bolaño acaba reduzindo-o a um único aspecto que perceberemos recorrente no conjunto de sua obra.

uma leitura condicionada do mundo que nos cerca. Não estando postos na natureza, eles mais teriam a ver com uma idealização de mundo (platônico/cristão) capaz de negar a realidade, o que acabaria por colocar em xeque a própria noção de verdade como matéria bem estabelecida e livre de questionamentos.

Se no conto “O cobrador” é verificada uma argumentação de fundo social que pretende justificar as ações extremadas da personagem central, o item 3.3 expandirá essa discussão ao apresentar elementos pertencentes à crítica materialista. O teórico inglês Terry Eagleton, em seu *Marxismo e crítica literária* (2011), explana como as questões atreladas ao materialismo histórico costumam aparecer em literatura e se há que ser um escritor panfletário para que os ideais socialistas se apresentem através dessa expressão artística, produzindo, assim, uma literatura engajada. Nesse tópico serão introduzidas outras duas narrativas capazes de dialogar diretamente com o proposto, são elas: “Prefiguración de Lalo Cura”, ainda da coletânea *Putas asesinas*, e “O campeonato”, de *Feliz ano novo* (1975). Pelo fato de nesses dois contos os corpos de algumas das personagens aparecerem convertidos em produtos de consumo, se somará às considerações desenvolvidas por Eagleton uma discussão acerca do fenômeno de reificação, empreendida pelo filósofo e historiador literário Georg Lukács em seu *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista* (2003).

Encaminhando-me para o desfecho da sessão de análises, em exercício análogo ao realizado por Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, no livro *A mulher escrita* (2004) – em que as escritoras estruturam a análise de algumas das obras canônicas da literatura observando a inserção da mulher através do processo de representação realizado por escritores do sexo masculino –, apresentarei os últimos dois contos selecionados: “Lúcia McCartney”, do livro homônimo publicado inicialmente em 1969, e “Joanna Silvestri”, este do conjunto integrante de *Llamadas telefónicas* (1997). Assim, de maneira retrospectiva, devo aludir brevemente a todas as narrativas ficcionais que estruturam a dissertação em que, curiosamente – ou não –, a representação desse indivíduo feminino tem papel importante. E mesmo no caso que representaria uma exceção, o de “El retorno”, evidenciarei ser esta menor do que poderia se supor numa primeira leitura.

Desenhado o panorama a ser seguido na exposição dos resultados da pesquisa, além da aproximação entre o vasto trabalho dos dois escritores latino-americanos, evidenciado desde o resumo deste estudo, ao final dele pretendo ter respondido: **a)** A convergência apontada desde o título foi satisfatoriamente demonstrada através do trabalho com os contos? **b)** É possível demonstrar valores comuns, pensando o conto como forma, ao conjunto de narrativas analisadas neste trabalho? **c)** Tendo em vista a primeira tese de Ricardo Piglia, no texto “Tesis sobre el cuento”, consegui precisar a duplicidade de histórias contadas nas narrativas analisadas? **d)** Considerando os preceitos morais que norteiam a conduta social dos indivíduos (sociedade ocidental, segunda metade do século XX, início do XXI), muitas das personagens analisadas, ao longo da dissertação, ignorariam essa moralidade padrão e se guiariam por uma lógica bastante peculiar e subjetiva; violariam conscientemente esses preceitos, sendo encarados, portanto, como indivíduos imorais; ou, pelo lugar que ocupam nessa sociedade seriam, ainda, estranhos à moral vigente, o que acabaria por categorizá-los como seres amorais? **e)** Tendo em vista o interior de algumas das narrativas selecionadas, pode existir uma abertura que relativize as práticas criminosas cometidas pelas personagens analisadas ou essas práticas seriam verdadeiramente más em sua essência? **f)** No conjunto da obra literária dos autores aqui estudados há realmente uma concessão de vozes aos indivíduos subalternos socialmente ou esta não passa de uma visão reducionista? **g)** O conceito de reificação está sendo plenamente empregado ao apontar para a conversão de seres animados em produtos (ou, mais do que isso, em matérias-primas, uma vez que o produto seria o resultado final)? E **h)** Fica claramente estabelecido qual o lugar da figura feminina nas diferentes narrativas?

Vamos ao trabalho...

## 2 RB & RF: VIDA E OBRA (OU VIDA A PARTIR DA OBRA)

### 2.1 ROBERTO BOLAÑO:

Roberto Bolaño Ávalos (Santiago do Chile, 28 de abril de 1953 – Barcelona, 15 de julho de 2003) foi um importante escritor latino-americano que produziu intensamente em dois dos três gêneros literários<sup>4</sup>, destacando-se na narrativa de ficção. Filho de Victoria Ávalos e León Bolaño, passou toda a infância e parte da adolescência no Chile até 1968 quando, aos 15 anos de idade, se mudou com a família para o México (DF). Esta informação é consideravelmente relevante na biografia do escritor primeiro por grande parte de sua literatura estar ambientada em território mexicano, segundo por ter sido neste país onde o jovem Bolaño iniciou a sua carreira literária e terceiro por isso certamente ter contribuído para a diminuição do sentimento de pertença na construção duma identidade nacional exclusiva. Embora em algumas ocasiões tenha declarado reconhecer-se como chileno, quando questionado sobre a sua nacionalidade afirmava principalmente ser latino-americano, como em entrevista de 2003 à revista *PlayBoy* do México, disponível em seu livro de ensaios e entrevistas *Entre paréntesis* (2004):

PB: ¿Usted es chileno, español o mexicano?/ RB: Soy latinoamericano./ PB: ¿Qué es la patria para usted?/ RB: Lamento darte una respuesta más bien cursi. Mi única patria son mis dos hijos, Lautaro y Alexandra. Y tal vez, pero en segundo plano, algunos instantes, algunas calles, algunos rostros o escenas o libros que están dentro de mí y que algún día olvidaré, que es lo mejor que uno puede hacer con la patria.<sup>5</sup> (BOLAÑO, 2004, p. 331).

---

<sup>4</sup> **ÉPICO – Romances:** *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984. Teve a colaboração de A. G. Porta); *La senda de los elefantes* (1984. A partir de 1999 passou a ser reeditado com o título de *Monsieur Pain*); *La pista de hielo* (1993); *La literatura nazi en América* (1996); *Estrella distante* (1996); *Los detectives salvajes* (1998); *Amuleto* (1999); *Nocturno de Chile* (2000); *Amberes* (2002); *Una novelita lumpen* (2002). **Edições póstumas:** *2666* (2004); *El tercer Reich* (2010); *Los sinsabores del verdadero policía* (2011); *El espíritu de la ciencia-ficción* (2016); *Sepulcros de vaqueros* (2017). **Contos:** *Llamadas telefónicas* (1997); *Putas asesinas* (2001). **Edições póstumas:** *El gaucho insufrible* (2003); *Diario de bar* (2006. Trata-se de um único conto que, por ter sido escrito em parceria com A. G. Porta, é publicado anexo ao romance de estreia); *El secreto del mal* (2007). **LÍRICO - Poemas:** *Reinventar el amor* (1976); *Fragmentos de la universidad desconocida* (1992); *Los perros románticos* (1993); *El último salvaje* (1995); *Tres* (2000). **Edição póstuma:** *La universidad desconocida* (2007).

<sup>5</sup> “PB: Você é chileno, espanhol ou mexicano?/ RB: Sou latino-americano./ PB: O que é a pátria para você?/ RB: Lamento te dar uma resposta piegas. Minha única pátria são meus dois filhos, Lautaro e Alexandra. E talvez, mas em segundo plano, alguns instantes, algumas ruas, alguns rostos ou

A mudança para o Distrito Federal mexicano, no entanto, não foi o único fator a influenciar na diminuição do reconhecimento de sua identidade chilena. Cinco anos mais tarde de seu estabelecimento no país o escritor empreendeu uma longa viagem de regresso à terra natal e, influenciado pelos ideais de liberdade da Geração beat (movimento de contracultura) e pelo desejo de contribuir para a transformação da América Latina, em agosto de 1973 Bolaño chegou a Santiago do Chile. No dia 11 de setembro do mesmo ano aconteceu o golpe de Estado que destituiu Salvador Allende da presidência (impossibilitando, assim, as reformas socialistas previstas por ele) e levou o general Augusto Pinochet ao poder, onde se manteve por quase 16 anos. Ainda em 1973, no mês de novembro, enquanto se dirigia à casa de um amigo, Roberto Bolaño foi detido por militares e, embora afirme não ter sofrido nenhum tipo de agressão física, tal evento ficou tão marcado na vida do autor a ponto de ele retomá-lo já na segunda sentença de seu “Preliminar autorretrato”, feito em 2001: “Nací en 1953, el año en que murió Stalin y Dylan Thomas. En 1973 estuve ocho días detenido por los militares golpistas de mi país (...)”<sup>6</sup> (BOLAÑO, 2004, p. 19). O evento também aparece ficcionalizado em sua literatura como tendo acontecido à personagem Arturo Belano, um de seus principais alter egos. É assim no conto “Detectives”, décimo da coletânea *Llamadas telefónicas* (1997), e em passagem narrada pela personagem Auxilio Lacouture em *Los detectives salvajes* (1998):

Arturo Belano que tenía dieciséis o diecisiete años y que empezó a crecer bajo mi mirada, y que en 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución. [...] pues él se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo, [...] Y cuando Arturo regresó, en 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido [...] Arturito había cumplido su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse. Se había presentado como voluntario el 11 de septiembre. Había hecho una guardia absurda en una calle vacía. Había salido de noche, había visto cosas, luego, días después, en un control policial había caído detenido. No lo torturaron, pero estuvo preso unos días y durante esos días se comportó como un hombre. Su conciencia debía estar tranquila. En México lo esperaban sus

---

cenas ou livros que estão dentro de mim e que algum dia esquecerei, que é o melhor que alguém pode fazer com a pátria.” (BOLAÑO, 2004, p. 331, tradução nossa).

<sup>6</sup> “Nasci em 1953, ano em que morreram Stalin e Dylan Thomas. Em 1973 fiquei oito dias detido pelos militares golpistas de meu país (...)” (BOLAÑO, 2004, p. 19, tradução nossa).



amigos, la noche del DF, la vida de los poetas. Pero cuando volvió ya no era el mismo.<sup>7</sup> (BOLAÑO, 2016k, posição<sup>8</sup>: 3291).

Assim como a personagem, Bolaño também concluiu sua viagem de retorno ao México em janeiro de 1974, onde um ano depois fundaria, junto com outros amigos, o Infrarrealismo – movimento poético responsável pela problematização do *establishment* literário da época. Esse acontecimento biográfico também aparece ficcionalizado em *Los detectives salvajes* e já havia sido transposto ao cone sul, mais especificamente ao país de origem do autor, em seu romance anterior *Estrella distante* (1996). Partindo deste romance há um traço importante a ser pontuado no conjunto da obra de Roberto Bolaño, o de que algumas de suas personagens costumam transitar entre narrativas distintas. Essa característica não está restrita a personagens que seriam alter egos do escritor – Arturo Belano e B, por exemplo –, como veremos a seguir.

Começando pelo mais difícil em ser identificado temos Carlos Wieder, uma das personagens centrais de *Estrella distante*, que já havia ganhado uma sessão completa na parte de encerramento de *La literatura nazi en América*, livro do mesmo ano, mas publicado primeiro. Nele, a personagem era apresentada como “Carlos Ramírez Hoffman, el infame”. O fato de não ter o mesmo nome nos dois livros é uma característica intrínseca sua, visto que no início das narrativas se fazia conhecer por Emilio Stevens, na primeira, e por Alberto Ruiz-Tagle<sup>9</sup>, na seguinte. Essas informações imprecisas acerca de Carlos estão justificadas pelo fato de ser um contraventor, assim, precisa proteger a sua verdadeira identidade para evitar uma

---

<sup>7</sup> “Arturo Belano, que tinha dezesseis ou dezessete anos, que começou a crescer diante dos meus olhos e que em 1973 resolveu voltar para sua pátria e fazer a revolução. [...] pois ele foi por terra, numa viagem longa, longuíssima, carregada de perigos, a viagem iniciática de todos os rapazes pobres latino-americanos, percorrer esse continente absurdo [...] Quando Arturo voltou, em 1974, já era outro, Allende tinha caído, e ele havia cumprido [...] Arturito tinha cumprido com seu dever, e sua consciência, sua terrível consciência de machinho latino-americano, em teoria não tinha nada a se censurar. Tinha se apresentado como voluntário no dia 11 de setembro. Tinha montado guarda absurda numa rua vazia. Saíra de noite, tinha visto coisas, e dias depois havia sido preso durante uma batida policial. Não o torturaram, mas esteve preso por uns dias, e durante esses dias se comportou feito um homem. Sua consciência provavelmente estava tranquila. No México o esperavam os amigos, a noite do DF, a vida dos poetas. Mas, quando voltou, não era mais o mesmo.” (BOLAÑO, 2006c, posição: 3382).

<sup>8</sup> A maior parte das obras consultadas estão em formato Mobi. (ebook da plataforma Kindle, da Amazon). Nestes casos, ao invés de número de página – expresso pela letra “p.”, minúscula –, nos guiamos pela “posição” em que a citação pode ser localizada.

<sup>9</sup> A respeito do sobrenome “Ruiz-Tagle”, era o mesmo do presidente chileno em exercício quando no ano de publicação do romance. Eduardo Frei Ruiz-Tagle foi presidente do Chile de 1994 a 2000.

possível punição. Em *Estrella distante*, narrado em primeira pessoa por Arturo Belano, Carlos ganha uma versão estendida da sua história aparecendo nos dez capítulos que compõem o romance. Vemos movimento análogo no caso da personagem Auxilio Lacouture, que aparece inicialmente como narradora em passagem de *Los detectives salvajes* e tem sua história ampliada na obra do ano seguinte, *Amuleto* (1999) – integralmente narrada em primeira pessoa por ela. Observamos também o trânsito de personagens entre contos e romances, como no caso de Lalo Cura, que aparece primeiro em texto da coletânea *Putas asesinas* – “Prefiguración de Lalo Cura” – e retorna em passagens do romance de publicação póstuma à morte do autor: 2666 (2004); também Joanna Silvestri, que aparece tanto em conto intitulado com seu nome na coletânea de 1997, *Llamadas telefónicas*, como em capítulo do já citado *Estrella distante*, em que é evocada como um exemplar de beleza deslumbrante no diálogo entre duas personagens masculinas (Arturo Belano e Abel Romero).

A respeito da personagem Auxilio Lacoutore há ainda outra característica recorrente na literatura de Roberto Bolaño, se deve à ficcionalização de eventos reais em sua obra. No ano em que chegou com sua família ao México ocorreu uma invasão à Cidade universitária da UNAM (Universidad Nacional Autónoma do México), empreendida pelo exército como forma de barrar uma revolta do movimento estudantil. Tal evento aparece ficcionalizado tanto em *Los detectives salvajes*, como é o mote a desencadear a narrativa de *Amuleto*, uma história de resistência simbolizada pelo próprio acessório místico depois sabido, através da narradora, não se tratar de um objeto:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.  
Y ese canto es nuestro amuleto.<sup>10</sup> (BOLAÑO, 2016e, posição: 1640).

---

<sup>10</sup> “E embora o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heroicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que acima de tudo falava do destemor e dos espelhos, do desejo e do prazer.  
E esse canto é nosso amuleto.” (BOLAÑO, 2017a, posição: 1549).

Outro exemplo de evento real ficcionalizado por Bolaño é o presente na parte dos crimes descritos no romance *2666*. A partir do expressivo número de feminicídios narrados na quarta parte do romance, como através de anotações do autor, ficamos sabendo ser a cidade fictícia de Santa Teresa uma representação da Ciudad Juárez, província industrial mexicana situada no norte do país que registrou uma série de assassinatos cometidos contra mulheres ao longo de quase uma década. *Estrella distante* e *Nocturno de Chile* (2000), por sua vez, tratam em alguma medida do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 e Augusto Pinochet é convertido numa das personagens do segundo<sup>11</sup>. Além do ditador outras personalidades são evocadas na literatura de Bolaño; nomes como: Adolf Hitler, Rubem Fonseca, Osman Lins, os irmãos Campos<sup>12</sup>, Octávio Paz, etc. Considerando ainda os traços autobiográficos atribuídos a personagens distintas no conjunto de toda a produção, temos: jovens intelectuais interessados em poesia, rapazes chilenos morando no México ou na Europa, personagens que ocupam os mesmos cargos laborais ocupados pelo escritor, entre outros. A esse respeito, em seu *Entre paréntesis*, Roberto Bolaño declara em crítica feita à literatura solipsista<sup>13</sup> (em voga na Europa) não ter:

Nada en contra de las autobiografías, siempre y cuando el que la escriba tenga un pene en erección de treinta centímetros. Siempre y cuando la escritora haya sido una puta y a la vejez sea moderadamente rica. Siempre y cuando el *pergeñador* de semejante artefacto haya tenido una vida singular. <sup>14</sup> (BOLAÑO, 2004, p. 28, grifo nosso).

A citação nos leva a questionar até que ponto os traços autobiográficos são importantes na literatura do escritor e, mais do que isso, se era um desejo ser identificado a partir dessas referências espalhadas ao longo de sua obra. Ele

---

<sup>11</sup> Não apenas citado pelas ações que o fizeram historicamente famoso, no romance, a personagem chega a receber aulas de marxismo por ter interesse em compreender como se fundamentaria o raciocínio de seus adversários.

<sup>12</sup> Os poetas Augusto (1931–) e Haroldo de Campos (1929–2003).

<sup>13</sup> Solipsismo é uma doutrina filosófica segundo a qual só existem, efetivamente, o eu e suas sensações, sendo os outros entes (seres humanos e objetos), como partícipes da única mente pensante, meras impressões sem existência própria.

<sup>14</sup> “Nada contra as autobiografias, sempre e quando aquele que a escreva tenha um pênis ereto de trinta centímetros. Sempre e quando a escritora tenha sido uma puta e durante a velhice seja moderadamente rica. Sempre e quando o *inventor* de semelhante artefato tenha tido uma vida singular.” (BOLAÑO, 2004, p. 28, grifo nosso, tradução nossa).

considerava ter possuído uma vida singular ou os elementos autobiográficos figurariam apenas como pano de fundo na proposição de algo maior? Esta última parece ser a hipótese mais adequada uma vez que embora sejam recorrentes as passagens autobiográficas, como colocado anteriormente, as construções ficcionais de Roberto Bolaño não estão de maneira alguma restritas a acontecimentos isolados de sua vida, elas transcendem para discussões das mais diversas.

Basta considerarmos o enredo de *Amuleto*, por exemplo. Este romance, que já dissemos ler como a simbolização de uma história de resistência contra as forças opressoras que pairavam sobre o México, é claramente uma história do que poderia ter sido. Uma jovem, que é a narradora-personagem do romance, se mantém escondida numa cabine de um dos banheiros da universidade em que estuda enquanto a mesma é invadida por militares. A moça não chega a ser uma testemunha ocular das ações que acontecem naquele espaço. Muitas das suas afirmações, feitas enquanto a invasão está em curso, são elaboradas a partir de um conhecimento prévio que leva em conta a brutalidade policial. Conhecimento este que a manterá por dias escondida na cabine visto supor que, caso seja descoberta, algo muito pior acontecerá com ela. Toda essa digressão para demonstrar que há, sim, temas de interesse que circundam o material ficcional de Bolaño, mas de modo algum reduzem esse material a uma obra autobiográfica – o escritor não presenciou a invasão em questão, como dito em parágrafo anterior. Tinha apenas 15 anos e acabado de chegar ao país estrangeiro.

Com relação ao trânsito de personagens, por sua vez, podemos depreender que ele aponta para um conjunto ficcional aberto, fazendo com que *Amuleto* esteja em *Los detectives salvajes*, que está, em alguma medida, em *Estrella distante*, que apresentava uma parte contida em *La literatura nazi en América*, etc. Esse trânsito de personagens poderá ser observado ainda quando na discussão e análise de dois dos quatro contos selecionados do autor para as sessões seguintes deste trabalho.

Caminhando para o encerramento da apresentação do autor e de questões específicas da sua obra, no ano de 1977 Bolaño emigrou para a Espanha, mais especificamente para a região da Catalunha. No país exerceu diversas profissões e, desejando passar a ganhar dinheiro como escritor, paulatinamente foi abandonando o ofício de poeta e se dedicando a escrever prosa (por vender mais que poesia).

Pretendendo complementar a renda, e também ganhar notoriedade como autor de ficção, inscrevia os romances produzidos em concursos literários e chegou a ser premiado em muitos deles. Em 1981, no município de Girona, conheceu Carolina López – com quem se casou em 1985 e teve dois filhos: Lautaro e Alexandra Bolaño López. Em 1992 descobriu a doença que enfrentaria por pouco mais de uma década, complicações hepáticas que desencadearam um câncer. Contrariando suas expectativas quanto ao regresso, após permanecer 25 anos longe de seu país de origem, foi convidado a retornar ao Chile para compor o júri de um concurso literário por ser já um escritor consagrado<sup>15</sup>. Na visita, realizada em 1999, recebeu convites de personalidades importantes – como o feito pelo ministro Jorge Arrate, porta-voz do então presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle, para que comparecesse a um jantar na sua casa –, e também concedeu entrevistas a distintos meios de comunicação nacionais. Morreu em julho de 2003, em Barcelona, e mesmo tendo vivido quase metade de sua vida na América Latina foi só no velho continente que declarou ter aprendido ou:

He vuelto a aprender, porque en esto hay que estar siempre alerta, a no avergonzarme jamás por ser pobre, algo que lamentablemente ocurre en Latinoamérica, donde hay tantos pobres, precisamente, y eso es muy importante, en Cataluña uno se avergüenza de no trabajar, no de ser pobre.<sup>16</sup> (BOLAÑO, 2004, p. 233).

Fechar a apresentação de Roberto Bolaño com essa citação é, de maneira consciente, evocar os ideais socialistas que o acompanharam por toda a vida e que aparecem refletidos em grande parte de sua literatura. Considerando o texto de onde a fragmento foi extraído e interpretando-o, o escritor está dizendo que o povo latino-americano costuma ser pobre não por falta de empenho e esforço físico, já que é um povo que trabalha muito, senão por questões outras, como de exploração, por exemplo. Nesse continente a riqueza é construída para o outro, aquele que explora. A oportunidade de passar por diferentes lugares e a vivência adquirida

---

<sup>15</sup> No ano do convite, 1998, havia sido o primeiro escritor chileno a ganhar o Prêmio Heralde de Romance por *Los detectives salvajes*, repetindo o feito ao ser premiado, pelo mesmo romance, com o Rómulo Gallegos no ano seguinte.

<sup>16</sup> “Tenho voltado a aprender, porque nisto deve-se estar sempre alerta, a não me envergonhar jamais por ser pobre, algo que lamentavelmente ocorre na América Latina, onde há tanto pobres, precisamente, e isso é muito importante, na Catalunha alguém se envergonha por não trabalhar, não por ser pobre.” (BOLAÑO, 2004, p. 233, tradução nossa).



durante esse percurso, só contribuíram para confirmar o quanto a leitura de mundo do chileno, manifestada desde as inclinações políticas, estava correta. Ainda assim, o distanciamento foi necessário para que Bolaño adquirisse uma visão mais consolidada dessa dimensão social – e aqui se explica o “he vuelto a aprender”, no final das contas ele já sabia. Mais do que um aprendizado solitário, esse distanciamento (atrelado ao trabalho duro que acabou convertendo o latino-americano num renomado escritor) possibilitou que ele passasse a ser ouvido e, dessa maneira, suas impressões foram capazes mesmo de transcender seu limitado tempo de vida.

## 2.2 RUBEM FONSECA:

José Rubem Fonseca (Juiz de Fora, 11 de maio de 1925 – Rio de Janeiro, 15 de abril de 2020) foi um importante literato brasileiro que publicou dezenas de livros<sup>17</sup>, todos em prosa. Assim como sua personagem José, que aparece inicialmente em crônica de encerramento do livro *O romance morreu* (2007): “José – Uma história em cinco capítulos”, é sabido que os pais de Rubem Fonseca também eram portugueses emigrados para o Brasil e se chamavam Alberto e Julieta. Na crônica, que retoma principalmente os primeiros anos de vida do menino e sua relação apaixonada com a literatura, está posto que: “O pai de José, Alberto, e sua mãe, Julieta, dois jovens imigrantes portugueses, haviam se conhecido no Rio de Janeiro” (FONSECA, 2014b, posição: 1690) e, mais adiante, que: “Alberto ouvira falar no potencial de uma cidade, Juiz de Fora, perto do Rio de Janeiro, conhecida como a Manchester mineira [...] (onde todos os filhos dele e de Julieta nasceriam)” (FONSECA, 2014b, posição: 1705).

Embora se trate de uma crônica literária e o escritor nos advirta, já de início, que: “Ele sabe que todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor e mente para si mesmo. Aqui, se alguma coisa foi esquecida, nada foi inventado” (FONSECA, 2014b, posição: 1631), dispomos ainda de dois fatos que podem ser facilmente comprovados na biografia do escritor: a) ser ele filho de pais portugueses e b) ter nascido em Juiz de Fora. Outra questão facilmente verificável em sua biografia se deve à mudança, ainda na infância, para a cidade do Rio de Janeiro. Segundo a crônica isso ocorre no ano de 1933, quando os pais do menino (aqui com oito anos de idade) se dão conta de que “a Manchester mineira não oferecia [...] condições para um recomeço” (FONSECA, 2014b, posição: 1749). Assim, o relato segue com a transição e encantamento instantâneo do jovem pela

---

<sup>17</sup> **Contos:** *Os prisioneiros* (1963); *A coleira do cão* (1965); *Lúcia McCartney* (1969); *O homem de fevereiro ou março* (1973); *Feliz ano novo* (1975); *O cobrador* (1979); *Romance negro e outras histórias* (1992); *O buraco na parede* (1995); *Histórias de amor* (1997); *A confraria dos espadas* (1998); *Secreções, excreções e desatinos* (2001); *Pequenas criaturas* (2002); *Ela e outras mulheres* (2006); *Axilas e outras histórias indecorosas* (2011); *Amálgama* (2013); *Histórias curtas* (2015); *Calibre 22* (2017); *Carne crua* (2018). **Romances:** *O caso Morel* (1973); *A grande arte* (1983); *Bufo & Spallanzani* (1986); *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988); *Agosto* (1990); *O selvagem da ópera* (1994); *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997); *O doente Molière* (2000); *Diário de um fescenino* (2003); *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005); *O seminarista* (2009); *José* (2011). **Crônicas:** *O romance morreu* (2007).

cidade grande e seu desprendimento da literatura visto que, por dispor de atrativos outros não encontrados no município mineiro, o Rio de Janeiro foi capaz de resgatar o menino da França, para onde fugia de maneira recorrente através das histórias lidas. A narrativa foi ampliada em último romance do escritor, publicado inicialmente no ano de 2011: *José*.

Nele, também a personagem central é aprovada no vestibular “para a faculdade de direito – na verdade ele gostaria de estudar medicina, mas, como tinha que trabalhar e não havia curso de medicina noturno, ele fez vestibular para uma faculdade de direito que tinha turno da noite...” (FONSECA, 2014b, posição: 816), se graduando em tal faculdade no último capítulo: “José se formou na faculdade de direito ainda muito jovem. Ele e dois colegas da turma alugaram um escritório no centro da cidade, [...] tomaria conta dos casos criminais e os dois outros dos casos cíveis e trabalhistas” (FONSECA, 2014b, posição: 1090), assim como o próprio Rubem Fonseca que se graduou em mesma faculdade da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)<sup>18</sup>. Na década de 50 o escritor ingressou na carreira policial, onde permaneceu por quase dez anos. Esta informação não aparece ficcionalizada no romance de fundo autobiográfico – embora ocorram alguns saltos temporais que acabam dando conta de momentos futuros da vida da personagem, ele acaba cobrindo, cronologicamente, um espaço de pouco mais de 20 anos:

José resolveu seguir o exemplo de Isaac Bashevis Singer, que ao escrever a sua autobiografia parou nos trinta anos. José resolveu parar um pouco mais cedo. Certamente não conseguiu escrever a história completa da sua vida nesses vinte e poucos anos. Na realidade, como diz Singer, “a história verdadeira da vida de uma pessoa jamais poderá ser escrita. Fica além do poder da literatura. A história plena de qualquer vida seria ao mesmo tempo absolutamente aborrecida e absolutamente inacreditável”. (FONSECA, 2014b, posição: 1115).

---

<sup>18</sup> A informação consta em texto de apresentação do autor presente em todos os seus livros publicados pela Nova Fronteira: “Por pouco não fez de tudo na vida. Foi office boy, escriturário, nadador, revisor de jornal, comissário de polícia – até que se formou em direito, virou professor da Escola Brasileira de Administração Pública da Fundação Getúlio Vargas e, por fim, executivo da Light do Rio de Janeiro.”.

Ambas publicações literárias, crônica e romance, tornam-se ainda mais relevantes por estarmos diante de uma personalidade consideravelmente discreta. Rubem Fonseca ficou conhecido por seu caráter recluso e, diferente do que ocorre nas publicações de Roberto Bolaño, não é comum encontrarmos em sua literatura personagens que apresentem traços autobiográficos incontestáveis. Para Deonísio da Silva, um dos primeiros estudiosos da obra de Rubem Fonseca, a decisão por inserir narradores em primeira pessoa sem divulgar a identidade dessas personagens pode funcionar como um artifício na veiculação de ideias particulares do próprio escritor. Logo, tais personagens sem nome poderiam funcionar como alter egos, pois, como levantado pelo estudioso em *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz ano novo* (1983): “Este ‘eu’ é, ainda, o mais problemático dos heróis problemáticos de Rubem Fonseca, e pode-se supor que funciona como uma espécie de alter ego do escritor.” (SILVA, 1983, p. 33). Se em 83 tal afirmação poderia ser questionada, os textos publicados nos mais de trinta anos seguintes e, consequentemente, a aparição de mais dessas personagens sem nome fizeram com que a suposição tenha se confirmado pouco factual dada a heterogeneidade delas – o que, nem por isso, torna a suposição desinteressante.

Outra afirmação mais facilmente verificável e de fácil comprovação é a de que a personagem (que também exerce o ofício de escritor) entrevistada no conto de encerramento de *Feliz ano novo* (1975), “Intestino grosso”, se trate de um dos alter egos de seu autor. Considerando informações biográficas de Rubem, também esse fictício escritor que emprega palavrões em sua literatura e é criticado por isso, foi estudante de direito e essa informação é retomada por ele quando na explicação da sua hipótese do porquê os palavrões seriam tabus na sociedade: “Eu tive um professor de direito tão eufêmico que, quando queria descrever um caso de sedução [...] falava latim: *introductio penis intra vas*.” (FONSECA, 2012a, posição: 1891). Por não acreditar na efetivação de uma literatura nacional, defende que os escritores devem procurar a melhor maneira de se comunicarem artisticamente e para isso retoma uma passagem de sua carreira explicando como o uso de uma linguagem menos rebuscada foi determinante na recusa, por parte de editores, da publicação de sua obra: “Demorou [para que fosse publicado]. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.” (FONSECA, 2012a,

posição: 1831). Evento similar ocorrido com a personagem José quando tentou publicar seus primeiros contos:

“Eu li o livro. Todos os contos. O seu livro não tem uma história em que um personagem”, o velho baixou o tom da voz, “em que um personagem diz ao outro”, o som da sua voz ficou ainda mais baixo, “vá para a puta que o pariu?”.

“Não sei. Sim, acho que sim...”

“Quais são os seus contistas preferidos, meu filho?”

“Tchekhov, Maupassant, Machado de Assis...”

“E você já leu em algum deles um personagem dizer a outro”, o velho diminuiu tanto o tom da sua voz que mal se ouvia o que ele dizia, “vá para a puta que o pariu?”

“Não, senhor.”

“Meu filho, escrever é uma dádiva. A literatura deve ser algo edificante, ela tem como objetivo o aperfeiçoamento das faculdades intelectuais e principalmente morais do ser humano. Como disse Horácio a literatura deve ser *dulce et utile*. E tem mais, você começou mal, usando esse palavreado chulo e, ainda como disse Horácio, quem começa mal acaba mal. Sinto muito, mas não vou publicar o seu livro. Vá para casa e pense no que eu lhe disse. [...]

José teve vontade de dizer ao velho que não estavam no século XIX, quando um conto de Tchekhov (“Uma crise”) [...] causou, por se referir a lupanares e prostitutas, indignação a inúmeros leitores ofendidos com o “cinismo do tema”. E era um conto moralista.

Teve vontade de citar a única frase de Horácio que sabia de cor, e na qual acredita plenamente, “*stultorum infinitus est numerus*”, “o número de tolos é infinito”, e dizer que o velho era um deles. Mas ele simpatizava com aquele editor, que publicava autores nacionais e, certamente por isso, estava na miséria. (FONSECA, 2014b, posições: 951-966).

Mais do que evocar traços autobiográficos essas passagens funcionam como justificativa da utilização desse tipo de linguagem em sua literatura, ainda mais numa publicação da década de 70 como foi *Feliz ano novo* que, após vender trinta mil exemplares e estando prestes a ter sua quarta edição, foi censurada sob alegação de atentar contra a moral e os bons costumes, voltando a ser reeditada mais de 10 anos depois, em 1989, quando o autor ganhou ação na justiça.

Para concluir essa discussão sobre possíveis alter egos de Rubem Fonseca, recorro também à leitura realizada por Ricardo Lísias no ensaio de 2019, para a revista *Intellèctus*: “Do Ipês à Polícia – obra de Rubem Fonseca durante a redemocratização”. Nele, Lísias defende que o escritor emprega duas abordagens distintas no tratamento de personagens sensíveis às artes, colocando artistas e intelectuais “como pessoas sem complexidade, meros simplórios que confirmam todos os clichês que o senso comum dispõe sobre [eles]” (LÍSIAS, 2019, p. 86), caso



do narrador-personagem de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), por exemplo; já “com os policiais e advogados (que no geral se confundem com investigadores), a situação é bem diferente” (LÍSIAS, 2019, p. 86). Caso de Vilela, “policial decidido e corajoso, pronto para liderar uma ação arriscada, e, ao mesmo tempo, sensível (é leitor de poesia) e com alguma consciência social” (LÍSIAS, 2019, p. 86). E do advogado Mandrake que é “culto, joga xadrez e ao mesmo tempo instrumentaliza o corpo de todas as mulheres que se aproximam dele.” (LÍSIAS, 2019, pp. 86 e 87). As duas personagens, e essa se trata de uma afirmação pessoal, apresentam características que poderiam inseri-las como alter egos de seu autor<sup>19</sup>.

Além disso, aqui encontramos uma similaridade apontada anteriormente na obra de Roberto Bolaño, visto essas duas personagens também transitarem entre narrativas distintas de Rubem Fonseca. Se Vilela é, inicialmente, personagem do conto “A coleira do cão”, é ainda uma das personagens centrais do romance de estreia do escritor, *O caso Morel* (1973). Mandrake, por sua vez, aparece em vários contos de Fonseca, é convertido numa das principais personagens de seu segundo romance *A grande arte* (1983), também do sétimo *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997)<sup>20</sup>, e torna-se personagem de destaque do romance policial publicado já neste século: *Mandrake, a bíblia e a bengala* (2005). Esse trânsito de personagens duma narrativa a outra acaba figurando como um dos muitos pontos em comum na obra dos dois autores estudados neste trabalho, o que parece indicar, também, que as narrativas de Rubem Fonseca não estão encerradas nelas mesmas.

Sobre o ensaio de Ricardo Lísias, quero evocar ainda uma outra questão que, embora controversa – visto não apresentar informações precisas (no sentido de incontestáveis) –, não pode ser ignorada nesta parte da dissertação que recupera, justamente, fatos marcantes da biografia de cada um dos escritores. O pesquisador

---

<sup>19</sup> Esse entendimento está pautado tanto através da observação do ofício laboral desempenhado pelas personagens, como pela formação (Mandrake é formado em Direito, atua na área de Direito Criminal, como o próprio Fonseca na juventude), apresentam sensibilidade para a literatura (são leitores de poesia) e têm um apreço curioso por árvores – esse traço aparece em diversas passagens da literatura do escritor mineiro.

<sup>20</sup> Neste, o advogado criminalista Mandrake divide protagonismo com o escritor Gustavo Flávio, personagem que havia aparecido inicialmente na publicação de 1986: *Bufo & Spallanzani*, terceiro romance de Rubem Fonseca.

produziu dois ensaios<sup>21</sup> que retomam a participação de Rubem Fonseca no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES)<sup>22</sup>. Fundado em 1961, ele funcionou regularmente até 1973 e foi um dos principais órgãos articuladores do golpe de 64. Segundo Lísias, o instituto tratava-se de uma “agremiação conservadora [...] [que pretendia] traçar estratégias e realizar ações com o objetivo de instalar seus interesses políticos e econômicos no Brasil.” (LÍSIAS, 2017, p. 45). Reunindo “empresários, jornalistas, intelectuais, profissionais liberais e outros membros das classes médias e altas [...] [contava] inclusive com financiamento estrangeiro” (LÍSIAS, 2017, p. 45). Além do financiamento por parte do governo dos Estados Unidos, na época presidido por John Kennedy, contava também com o apoio de diversas empresas, uma delas a companhia de energia Light, na qual (à época) Rubem Fonseca trabalhava como um de seus executivos. E foi por ocupar tal cargo que em 1994, em declaração redigida para o jornal Folha de São Paulo, o escritor justificou sua participação no instituto:

Em 1962 eu não havia ainda publicado o meu primeiro livro [...] Era diretor de uma empresa privada e como tal fui convidado por um grupo de colegas e amigos empresários [...] para participar da organização de um instituto inspirado nos princípios contidos na encíclica “Mater et Magistra” e baseado na ata da “Aliança para o Progresso”, documento conhecido como Declaração de Punta del Este, elaborado em 1881 pelos países das Américas, entre eles o Brasil. (FONSECA, 1994)<sup>23</sup>.

Após aludir, como forma de justificativa, ao cenário que possibilitou o seu ingresso, o escritor elenca quais eram as principais proposições do IPES, que pretendia inicialmente “chegar a conclusões e recomendações quanto às diretrizes das atividades econômicas, no sentido de contribuir para o fortalecimento da democracia brasileira” (FONSECA, 1994), como também “assegurar uma melhor distribuição da renda nacional, elevar o padrão de vida do povo e preservar a

---

<sup>21</sup> Além do citado no início do parágrafo anterior, escreveu também “A grande arte de desaparecer: Rubem Fonseca e os documentários do Ipês”, publicado no v. 19 da revista ArtCultura, de Uberlândia, no ano de 2017.

<sup>22</sup> O autor opta por redigir o nome do instituto “com acento circunflexo, pois era esta a forma que o instituto se chamava, em alusão à árvore. Em 1976, a ditadura oficializou a flor do ipê como a flor oficial da nação brasileira.” (LÍSIAS, 2017, p. 45).

<sup>23</sup> FONSECA, Rubem. “Anotações de uma pequena história”. *Folha de São Paulo*, 27 de mar. 1994. A declaração pode ser conferida integralmente a partir do seguinte endereço: [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/27/caderno\\_especial/9.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/27/caderno_especial/9.html)

unidade nacional mediante a integração das regiões menos desenvolvidas.” (FONSECA, 1994). Em seguida ele retoma o fato de ter sido escolhido, em Assembleia Geral, como um dos diretores do instituto e que tal atividade não era remunerada, mas colaborativa.

Contudo, além de atuar na área de estudos e divulgação de projetos, como afirmou, Ricardo Lísias organizou uma série de argumentos que colocariam o escritor como um dos idealizadores dos documentários produzidos pelo IPES. Esses materiais audiovisuais “tinham como intenção propagar a ideologia liberal e, ao mesmo tempo, fortalecer as correntes que queriam, a qualquer custo, a saída de [João] Goulart.” (LÍSIAS, 2017, p. 44). Já no resumo de seu ensaio, porém, Lísias reconhece que a “autoria dos roteiros desses documentários é controversa: alguns pesquisadores a atribuem ao escritor [...], apoiados em alguns documentos e testemunhos, enquanto outros recusam essa hipótese” (LÍSIAS, 2017, p. 44), assim, na busca de possíveis respostas, o pesquisador se aproxima do material ficcional produzido na época pelo autor de *Feliz ano novo* e analisa as suas produções literárias comparativamente ao conteúdo dos documentários veiculados. Atenta, além disso, para a publicação do primeiro livro de contos de Fonseca, *Os prisioneiros*, realizada em 1963 pela editora GRD, cujo proprietário era Gumerindo Rocha Dorea, um dos colaboradores do mencionado instituto. Longe de colocar em xeque a qualidade artística do livro de estreia, pretende apenas pontuar as coincidências do caso. Não há uma versão estabelecida, inclusive, sobre o tempo de participação no IPES – Rubem Fonseca alega ter sido menor do que o apontado por alguns dos estudiosos que se debruçaram sobre o caso:

Afastei-me completamente do IPES e nunca me aproximei do novo governo, nem daqueles que o sucederam. Não era, como homem de empresa, nem sou agora, como escritor, favorável à ruptura da ordem constitucional em nosso país através de revoluções ou golpes de estado, militares ou civis. (FONSECA, 1994).

Retomado o caso a partir de pontos-chave que dão conta de esboçar duas versões conflitantes<sup>24</sup>, é interessante considerarmos o trabalho realizado por Lísias,

---

<sup>24</sup> O próprio Lísias reconhece que mesmo entre pesquisadores, que se detiveram mais a fundo na investigação do episódio, não há consenso sobre até que ponto se deu essa contribuição de

no ensaio de 2017, em que ele se propõe a analisar o material ficcional oficialmente produzido por Rubem Fonseca no período da veiculação dos documentários – sendo neste exercício que está pautado o seu argumento de que o escritor teve, sim, participação na elaboração dos materiais audiovisuais distribuídos pelo IPES. Retornando, uma vez mais, ao livro que foi integralmente censurado pela ditadura<sup>25</sup>, *Feliz ano novo*, devemos considerar que enquanto o conjunto de textos estava proibido de circular no Brasil, era traduzido para outros idiomas (como espanhol e francês) e, portanto, vendido em outros países. Se figura como remota a possibilidade de, na década de 90 (morando na Espanha), Roberto Bolaño ter ciência dum possível envolvimento do escritor mineiro com o golpe militar brasileiro de 64, seria absurdo supor uma interpretação de Bolaño similar à realizada por Lísias da obra ficcional de Rubem Fonseca?

Voltemos às evidências. O romance publicado em 1996, no qual Bolaño insere o nome do literato, tem como título: *La literatura nazi en América*. Em entrada da oitava sessão, “Magos, mercenarios, miserables” – localizada pouco antes da metade do romance –, são relatadas brevemente as desventuras de um escritor brasileiro fracassado chamado Amado Couto. Conterrâneo de Fonseca, ele era incapaz de compreender como o pernambucano Osman Lins tinha ampla aceitação nas letras brasileiras enquanto seu trabalho como escritor era totalmente ignorado por editoras, e consequentemente por público e crítica. Ao contrário de Bolaño, que via em Osman Lins um dos grandes nomes da literatura brasileira de seu tempo, Couto considerava o pernambucano um péssimo escritor e apresentava total fascínio pela literatura de Rubem Fonseca, o que o faz tentar diversas formas infrutíferas de contato com ele. Após se dar conta de que não há meios de fazer a sua carreira literária despontar, toma uma atitude extrema ao final do relato.

Embora não haja uma depreciação explícita do trabalho ficcional e, considerando que em 1996 Rubem Fonseca já contasse com a publicação de oito livros de contos e mais outros seis romances, a inserção de seu nome em uma obra que tinha como público alvo leitores de língua espanhola funcionaria antes como

---

Rubem Fonseca na idealização dos materiais veiculados pelo instituto. O que sabemos é que o IPES não apresentava nada de democrático e a participação do escritor, seja ela qual tenha sido, figura como um evento vergonhoso e que ele preferia, nunca tivesse chegado ao conhecimento do grande público.

<sup>25</sup> No caso da coletânea seguinte, *O cobrador*, apenas o conto homônimo foi proibido de ser veiculado.

uma forma a mais de divulgação. Numa leitura apressada, basicamente isso estaria sendo indicado. No entanto, considerando as informações de que dispomos, se por um lado não se pode afirmar que o hispano-americano tivesse objeções à literatura produzida por Fonseca até ali<sup>26</sup>, sabemos que ele era um entusiasta da produção de Osman Lins. A sua personagem fracassada e extremista, que se guiava por uma orientação ideológica nazista, por outro lado, detestava tal literatura, sendo fascinado pela do mineiro. Ainda que não faça uma crítica explícita à literatura produzida por Rubem Fonseca, empreendendo uma simples análise de oposições temos, primeiro, os gostos de Bolaño diferindo, em algum grau, dos de sua personagem, Couto. Não obstante isso nos leve a uma inferência básica que categorizaria o trabalho de Fonseca como má literatura, ela é, ainda assim, uma proposição inconclusa<sup>27</sup>. Isto se deve ao fato de não dispormos de todas as premissas capazes de sustentar tal argumento, como também o de este não ser o único possível – Couto poderia, por exemplo, estar realizando uma leitura medíocre e percebendo apenas a superfície da produção de seu conterrâneo. No mais, o argumento desenvolvido ao longo deste parágrafo figura como uma possibilidade escolhida dentre outras análises possíveis.

À guisa de conclusão, retornando a aspectos mais gerais da vida do escritor mineiro, sabemos que ele foi casado com Théa Maud e com ela teve três filhos: Maria Beatriz, José Alberto e José Henrique Fonseca. Este, cineasta e diretor

---

<sup>26</sup> Literatura, esta, que apresenta pontos de interseção com a sua própria – como tenho pontuado ao longo da dissertação.

<sup>27</sup> Para entender melhor essa proposição é necessário um acercamento da literatura de Osman Lins em oposição à de Rubem Fonseca. Se na produção deste último precisamos analisar detidamente para apontar traços autobiográficos, na de Lins eles costumam saltar à vista. É assim no conto “Retábulo de santa Joana Carolina”, presente no livro *Nove, novena* (1966), por exemplo. Sabemos que Lins perdeu a mãe durante seu nascimento e que a ajuda da avó paterna, Joana Carolina, foi imprescindível para sua criação. O conto citado é dividido em nove partes e cada uma delas retoma um fragmento da vida da dita santa Joana Carolina – aludindo a um retábulo usado pela igreja católica, em que cada parte ajuda na retomada de um fato marcante da vida de um santo. Ainda que a narrativa constitua um todo, os cortes são tão abruptos que é difícil precisar um início, meio e fim – similar ao que acontece num dos romances póstumos de Bolaño: *2666* (embora o escritor tenha externado o desejo de publicar cada um dos capítulos como uma novela independente, podemos perceber uma unidade no conjunto das cinco partes que constituem esse romance). Além dos traços autobiográficos empregados com bastante discrição, na literatura de Fonseca, também os cortes não são tão abruptos. Eles se assemelham mais a cortes cinematográficos, não desestruturando a forma sequencial dos acontecimentos. Outro fato distinto na literatura do mineiro é o de que ela é, em sua maioria, cosmopolita (parte do romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, para citar um exemplo, se passa num município remoto de Minas Gerais, porém o grosso das narrativas está localizado nas grandes cidades), enquanto a de Lins acessa esses locais afastados das grandes metrópoles – a de Bolaño também acessa esses locais distantes dos grandes centros com mais frequência que a de Rubem Fonseca.

brasileiro responsável por dirigir as séries de televisão: “Agosto”<sup>28</sup>, “Mandrake”<sup>29</sup>, e “Lúcia McCartney”<sup>30</sup>. Assim, o filho caçula do escritor dá continuidade a um ofício já desempenhado por seu pai e pelo qual este recebeu alguns prêmios – embora tenha se auto considerado um cineasta frustrado –, além, é claro, dos vários recebidos a partir de sua produção literária, dentre eles: o Prêmio Jabuti<sup>31</sup>, considerado, por alguns brasileiros, como o prêmio literário de maior prestígio nacional; e, em 2003, o Prêmio Camões, instituído pelos governos de Portugal e do Brasil, de modo a reconhecer os autores que contribuíram para o enriquecimento do patrimônio literário e cultural da Língua Portuguesa. Tendo podido passar a viver unicamente de literatura a partir dum determinado momento da vida, Rubem Fonseca publicou até os 93 anos de idade. Morreu no dia 15 de abril de 2020, após sofrer um infarto, em sua residência no Rio de Janeiro.

---

<sup>28</sup> Baseada no romance homônimo de seu pai; com 16 episódios, foi codirigida por Paulo José e Denise Saraceni, e exibida pela Rede Globo de agosto a setembro de 1993.

<sup>29</sup> Baseada nos romances *A grande arte* e *Mandrake, a bíblia e a bengala*, ambos de Rubem Fonseca, teve seu lançamento pela HBO Brasil em parceria com a Conspiração Filmes. Com 13 episódios de 60 minutos, foi dividida em duas temporadas, sendo os oito primeiros exibidos em 2005 e os cinco restantes em 2007. Além disso, também foi exibida entre os anos de 2009 e 2010 em Portugal pelos respectivos canais: FOX Crime e RTP2.

<sup>30</sup> Baseada no conto homônimo publicado inicialmente na coletânea de 1969. Apresentando oito episódios de 30 minutos, foi exibida pelo canal GNT entre novembro de 2016 e janeiro de 2017.

<sup>31</sup> O autor já foi premiado mais de uma vez, tanto na categoria **Conto**, em que recebeu prêmios em diferentes anos, quanto na categoria **Romance**.



### 2.3 DOIS CAMINHOS COM PONTOS QUE SE TANGENCIAM:

Indivíduos do sexo masculino, nascidos num espaço compreendido como latino-americano, escritores de narrativas de ficção que apresentam acentuado teor de violência. Estes poderiam figurar como os primeiros, e mais óbvios, pontos de aproximação entre os literatos estudados neste trabalho. O afastamento geracional ocasionado pela diferença de idade entre eles (que ultrapassava duas décadas), também o fato de terem produzido em línguas distintas e certamente o posicionamento político de cada um dos dois autores – enquanto Bolaño era assumidamente socialista e tenha chegado a participar ativamente da militância de governos de esquerda; Fonseca, embora discreto e voluntariamente recluso a partir de determinado momento da vida, demonstrava se orientar por inclinação política oposta e aqui talvez se justifique a sua controversa participação no IPES –, podem ter contribuído para a não aproximação do intenso trabalho literário, de ambos os ficcionistas, que revela consideráveis pontos em comum.

Um desses pontos mais curiosos, recuperado quando na apresentação da vida e obra dos autores, diz respeito ao intenso trânsito de mesmas personagens por narrativas distintas. Esse trânsito, mais do que indicar uma escolha literária coincidente, sugere a existência de uma obra aberta e esta abertura faz com que não apenas os temas abordados nas narrativas sejam análogos, mas que tais narrativas acabem dando conta do destino de uma personagem específica à medida em que fornece outros vieses – redimensionando, por vezes, a história de vida dessa personagem.

Embora tenha abordado mais detidamente esse traço nas construções ficcionais de Bolaño, nas de Fonseca ele não está restrito às personagens Vilela e Mandrake, como brevemente exemplificado no subtítulo anterior. Quando na leitura da coletânea *O homem de fevereiro ou março* – em que há o resgate de 18 contos selecionados pelo próprio Rubem Fonseca, contos estes que já tinham vindo a público no conjunto dos seus três primeiros livros –, por exemplo, pude perceber que o narrador-personagem de “Fevereiro ou março” (narrativa de abertura do seu livro de estreia *Os prisioneiros*) e o de “A força humana” (narrativa também de abertura, aqui do seu segundo livro: *A coleira do cão*), se trata do mesmo narrador-personagem. Ele não apresenta nome, sendo um dos muitos “Eu’s” da obra do

mineiro, porém, considerando-se as informações presentes nas duas histórias, é perceptível que se trata da mesma personagem. E isso é recuperado mais facilmente quando um conto é lido seguido do outro, como proporcionado pela organização da coletânea que coloca as duas narrativas em ordem sequencial.

Também no caso da literatura de Bolaño, a ocorrência não está restrita aos exemplos recuperados no subtítulo que trata da sua vida e obra. Considerando dois dos cinco romances publicados postumamente, podemos acrescentar a essa extensa lista de personagens: Óscar e Rosa Amalfitano, que aparecem inicialmente no controverso 2666 – a segunda parte/capítulo, chega a incluir o sobrenome de pai e filha (ainda que esteja fazendo referência a Óscar Amalfitano): “La parte de Amalfitano” –, e voltam a aparecer no romance publicado em 2011: *Los sinsabores del verdadero policía*, que apresenta uma versão ainda maior da vida dessas duas personagens.

Possivelmente empregará uma visão reducionista o leitor que enxergar a manifestação da violência, na literatura desses dois autores, restrita tão somente ao seu conteúdo temático. Olhando mais detidamente para tais produções, percebemos que essa manifestação se apresenta também no emprego da forma, e é este outro ponto notável nas narrativas de Bolaño e Fonseca. Aqui não estamos atentando apenas para a utilização da linguagem – principalmente no caso da utilizada por Rubem Fonseca, carregada de expressões de baixo calão que contribuem para a verossimilhança na representação de muitas das suas personagens marginalizadas dos grandes centros urbanos –, mas também, ou principalmente, para a quase<sup>32</sup> subversão da forma narrativa: cortes abruptos na história que mais remetem ao tratamento realizado no cinema; esses cortes, por vezes, acarretam numa fragmentação do enredo, o que contribui para a criação de um grande labirinto (sendo nosso papel, como leitores, o da reordenação dos fatos<sup>33</sup>); situações que poderiam ter acontecido e, por não terem, a sua inserção acaba não contribuindo para o desenrolar do que está sendo contado; histórias que ultrapassam o uso da

---

<sup>32</sup> “Quase”, posto não acreditarmos na existência de formas puras – em que não há imbricação entre os gêneros.

<sup>33</sup> Essa característica, de fragmentação que desorganiza, é ainda mais perceptível na literatura de Bolaño. Na de Fonseca, embora existam cortes, a linearidade dos eventos não costuma ser comprometida.

língua escrita – como no caso do romance *Los detectives salvajes*, em que há a utilização de figuras, etc.

Apontadas estas similaridades entre o conjunto ficcional dos dois autores que, a princípio, se mostrava tão distinto, o que antes eu intuía – e que será demonstrado pelo exercício de análise conjunta dos contos – como sendo ocorrência de possíveis paralelismos, se confirma como concordância de leituras ao longo de diferentes textos<sup>34</sup> ficcionais de Bolaño e Fonseca. Se algumas das diferenças (a começar pela especificidade biográfica de cada um deles) poderiam colocar a aproximação em xeque e fragilizar a minha proposição de literatura comparada entre as narrativas, é justo ao inseri-las lado a lado que, por meio de análise e interpretação, as convergências – e não somente os tangenciamentos – podem ser validadas. Com isto colocado, e tendo como objetivo a validação dessa premissa, podemos seguir para as análises.

---

<sup>34</sup> Diferentes textos produzidos em momentos diferentes da vida de cada um dos escritores, vale apontar.

### 3 CAMINHOS CONVERGENTES: ANÁLISES DE CONTOS SELECIONADOS

#### 3.1 HISTÓRIAS DE VIOLAÇÕES – O QUE CONTOS TÊM EM COMUM?

Um jovem casal heterossexual de namorados. Júlia, a parceira, possuía um corpo que beirava à perfeição, dada a sua beleza, e essa característica é expressa pelo seu namorado, narrador da trama, já no primeiro parágrafo: “Seu corpo era muito bem-feito, principalmente os seios.” (FONSECA, 2010f, posição: 638). Para ele o seio perfeito deveria necessariamente preencher “a mão de um homem sem sobrar para os lados”, ser “macio e pende[r] um pouco, muito pouco, em leve sinuosidade e depois se ergue[r] docemente, ficando o seu bico acima da linha do horizonte.” (FONSECA, 2010f, posição: 638). Como pareciam ser os da moça, porque, para a infelicidade particular do narrador, toda essa beleza só podia ser percebida a partir das “finas camisas de malha que ela usava, sem sutiã” capazes de indicar “que os seios de Júlia pertenciam a essa [...] categoria” (FONSECA, 2010f, posição: 638). Ou, quando muito, poderia também ser sentida através do tato. Embora prazerosa, essa intimidade comedida não era suficiente, uma vez que, ainda segundo o narrador: “O sujeito não pode, nos tempos que correm, ficar apenas afagando os seios e beijando o pescoço da mulher amada.” (FONSECA, 2010f, posição: 638).

Essas são descrições iniciais de uma narrativa muito ágil – possui quatorze parágrafos curtos, alguns deles com apenas uma linha – que ajuda a compor o conjunto, com mais outros treze contos, do livro *Secreções, excreções e desatinos*, publicado inicialmente no ano de 2001. “O estuprador”, seu título, sugere um acontecimento importante a ser narrado dentro da história. Segundo o escritor argentino Julio Cortázar, em conferência proferida na cidade de Havana e publicada sob o título “Algunos aspectos del cuento”, na edição 255 da revista *Cuadernos hispanoamericanos* (1971):

la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un «orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el

fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación.<sup>35</sup> (CORTÁZAR, 1971, p. 406).

Ou seja, mesmo pertencendo ao gênero narrativo, como também no caso do romance, o conto não dispõe de espaço indefinido para que a história possa ser desenvolvida. Embora o romance também não conte com um número predefinido de páginas, uma das principais características a diferenciar essas duas formas literárias está relacionada ao seu tamanho. Essa especificidade geralmente implica em que um conto seja lido integralmente numa única sessão de leitura, enquanto o romance precise de mais sessões. Comparado por Cortázar a uma fotografia, mesmo que nenhuma teoria seja capaz de indicar um número preciso de páginas ou caracteres, o conto já pressupõe um espaço reduzido, o que levou o argentino a declarar ainda que “en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout*.”<sup>36</sup> (CORTÁZAR, 1971, p. 406). Assim, essas características apontadas pelo argentino poderiam ser, numa primeira leitura, condicionantes para que Rubem Fonseca tivesse antecipado um acontecimento interno da narrativa já em seu título, uma vez que o substantivo utilizado remete a um indivíduo que pratica determinado ato criminoso, o que acaba por sugerir o ato em si tendo em conta que para um homem ser estuprador ele deve cometer, ou haver cometido, violação sexual.

Retornando ao centro do texto ficcional, o narrador, sem nome, afirma no segundo parágrafo que gostava de ir à praia. A namorada, por sua vez, “detestava praia e piscina”, e se enganava aquele que imaginasse “que Júlia tinha celulite ou pernas tortas, [...] os shorts que usava demonstravam que esse não era o motivo.” (FONSECA, 2010f, posição: 638). Júlia, porém, mantinha uma especificidade no modo de se vestir explicitada desde a sentença de abertura do relato, ela “sempre usava a gola do vestido, ou da blusa, fechada.” (FONSECA, 2010f, posição: 638). Essa especificidade volta a aparecer em outras passagens do conto e, embora não

---

<sup>35</sup> “o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação.” (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

<sup>36</sup> “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*.” (CORTÁZAR, 2008, p. 152).

seja afirmado em momento algum que o casal não mantinha relações sexuais, todos os fragmentos recuperados até aqui ajudam a inferir essa informação no texto.

Outras informações também não colocadas explicitamente, mas deduzidas a partir da interpretação de leitura, dizem respeito a: a) o narrador-personagem é acometido por certo grau de desvio mental e isso explicaria muitas das suas ações extremadas; b) ele não passa de um títere social e, impulsionado por essa sociedade, julga que o corpo da mulher amada pode ser instrumentalizado para que os seus anseios sejam atendidos; ou, ainda, c) esse narrador é refém de paixões tão ensandecidas a ponto de, nesta em especial, violar (mesmo que conscientemente) preceitos morais que não seriam violados caso possuísse total controle das suas escolhas.

Essas hipóteses são construídas ao longo do conto a partir das informações de que a personagem: “levantava da cama e ia para a janela gritar o seu nome. Para falar a verdade, *já gritei para que a rua ouvisse outros nomes de mulheres*, mas não tão alto quanto o de Júlia.” (FONSECA, 2010f, posição: 638, grifo nosso); ou pela informação de que: “Além de gritar da janela eu também batia com a cabeça na parede [...] mas *para falar a verdade já bati com a cabeça na parede por outras mulheres*, só que não com tanta força.” (FONSECA, 2010f, posição: 638, grifo nosso). O desejo de iniciar relações íntimas com a namorada é tão intenso que o narrador revela: “pensei, posso me enforcar. *Jamais pensei em me enforcar por nenhuma outra mulher.*” (FONSECA, 2010f, posição: 654, grifo nosso). Tais afirmações aludem, portanto, a esse desvio de conduta interpretado por nós como três hipóteses possíveis. Tratando-se pura e simplesmente do transtorno mental, ele pode, inclusive, ser ignorado pelas próprias personagens. Também a sua intensificação pois, se o distúrbio não desponta concomitante com o aparecimento de Júlia – afinal de contas, é assegurada pelo narrador a ocorrência de eventos similares anteriores a ela –, torna-se mais intenso fazendo com que a personagem chegue a cogitar o suicídio (o que não havia acontecido quando no envolvimento com outras mulheres). A esse respeito é interessante retomarmos outra das afirmações de Cortázar ao dizer que:

lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y



estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo.<sup>37</sup> (CORTÁZAR, 1971, p. 410).

E isso se torna um fato curioso visto ser assegurado, só a partir desse tratamento, que nós como leitores tenhamos acesso a informações muito possivelmente ignoradas pelas duas personagens que compõem a história aqui analisada, mesmo ela sendo narrada em primeira pessoa<sup>38</sup>. Assim, o que determinará que as personagens tenham, ou não, acesso a certos dados vai depender muito mais do tratamento, este empreendido pelo contista no processo de elaboração do material ficcional, do que da opção por usar determinada voz narrativa, por exemplo, e isso só comprova a força do texto literário porque o que era para ser um conto dos mais simples – não desconsideremos a extensão deste em especial –, reúne muitas informações que, de antemão, pareceriam impossíveis de estarem contidas em tão somente duas páginas.

Ainda na trilha desse tratamento literário empreendido pelo próprio contista, avancemos para o episódio que parece abrigar o clímax da narrativa. Como indicado anteriormente, já deve ter ficado claro estarmos diante de uma personagem que apresenta algum grau de desvio psicológico ou, simplesmente, que está padecendo com a força do seu desejo e isso a leva a ter atitudes ensandecidas. A vontade de possuir a mulher amada é tão forte que o narrador chega a propor casamento, ao que recebe uma recusa seguida de alegação, por parte de Júlia, de não estar preparada para assumir um compromisso desse tipo. Parecendo ser o último recurso de que dispõe essa personagem desesperada, “Para piorar as coisas, Júlia era órfã e não havia possíveis aliados para visitar e pedir a filha em casamento” (FONSECA, 2010f, posição: 638), uma nova possibilidade se apresenta em seu horizonte

---

<sup>37</sup> “o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista em face do tema, o ataca e situa verbal e estilísticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto.” (CORTÁZAR, 2008, p. 156).

<sup>38</sup> Ora, se a narração em primeira pessoa fornece um único recorte – nesse conto nós temos acesso a todo o enredo a partir da perspectiva da personagem que comete o estupro –, é no mínimo empolgante que mesmo avaliando com estranheza algumas das suas vontades (impulsionadas pelo desejo de possuir a mulher amada), o narrador em nenhum momento chegue a considerar um possível declínio psicológico ou tão somente um desvio de conduta quando comparada com a dos seus pares. Devemos considerar ainda que, como são eventos que ele mantém em segredo, não há margem de comparação com as ações de outros homens – posto que estes também podem manter segredo a respeito de eventos análogos. E como a outra personagem, Júlia, é privada da informação desses acontecimentos, toda a perspectiva interpretativa está encerrada pelo viés desse narrador.

particular, ao que constata: “Só me restava uma medida drástica.” (FONSECA, 2010f, posição: 638). É quando decide pela compra de cordas, que são escondidas debaixo da sua cama, e: “Um dia [...] eu a agarrei com força, subjuguiei-a, levei-a para a cama e a amarrei com as cordas.” (FONSECA, 2010f, posição: 654). O episódio segue com Júlia implorando para que o seu namorado não prosseguisse com a ação planejada por ele:

Júlia continuou gritando enquanto eu tirava a sua blusa. Quando ficou nua, com os seios à mostra, começou a chorar. [...] Eu não queria que você visse isso, *ela disse soluçando convulsivamente*. [...] Ela ficou imóvel, parecia desmaiada. Em seguida eu a desamarrei e a vesti, fechando a gola da blusa cuidadosamente. Ela continuou deitada algum tempo, depois se levantou e foi embora sem dizer uma palavra. Fiquei em casa, derreado, me sentindo um estuprador nojento. (FONSECA, 2010f, posição: 654, grifo nosso).

Essa compilação de excertos sugere o grau de atenção de Rubem Fonseca às discussões sociais que vinham sendo empreendidas, já que o conceito de estupro estava passando a ser problematizado e, porventura, redimensionado – não esquecer que o conto vem à luz do público no ano inicial do novo século. A visão que está sendo explicitada, inclusive pelo próprio narrador-personagem, dificulta a possibilidade de abertura para possíveis relativizações por parte do público leitor. Vemos que a prática da violência não é um evento simples e banalizado nem pela personagem que a comete. Ela apresenta total consciência da atitude criminosa que foi posta em prática para a simples satisfação do seu desejo pessoal – mesmo que isso tenha desencadeado outras questões e a violação tenha sido transposta para além da violação do corpo, como ficará mais claro adiante. Considerando o período em que o conto foi publicado e uma das aberturas de discussão fornecida por ele, recuperamos o excerto de um estudo desenvolvido por Aníbal Faundes, Cristião F. Rosas, Aloísio J. Bedone e Luis T. Orozco, médicos e professores da área de saúde, que trata da violência sexual cometida contra mulheres na sociedade brasileira do início do século XXI:

Não é possível avaliar a prevalência da violência sexual a partir das estatísticas da polícia ou de serviços de saúde que atendem estes casos, porque apenas pequena parte das mulheres agredidas denuncia o fato ou procura atendimento. Dados mais reais se obtêm

por meio de inquéritos populacionais, mas estes mostram enorme variabilidade entre diferentes estudos. Esta variabilidade é causada tanto pelas diferenças entre as populações estudadas como *pelas distintas definições de violência sexual*. Por exemplo, *para muitas mulheres a violência praticada pelo seu parceiro não é considerada estupro, aceitando as normas sociais que atribuem ao homem o direito de usar do corpo da mulher ao seu arbítrio*. (BEDONE et al., 2006, p. 127, grifo nosso).

Como vem sendo tensionado, tal perspectiva é rechaçada do conto “O estuprador” já na sua intitulação, o que determina uma prévia leitura social por parte do seu autor. Detendo-nos no enredo, ao afirmar tratar-se de “uma medida drástica”, quando na organização sequencial dos fatos, o narrador demonstra consciência do ato criminoso que estava prestes a cometer. “Agarrar com força; subjugar; amarrar com as cordas”, acentua o uso da força no ato de submissão da vítima. A reação de Júlia durante e após o estupro determina a compreensão, por parte da mesma, de que estava sendo violentada. E o “ficar em casa, *derreado*, se sentindo um estuprador nojento”, reforça o total conhecimento, por parte do agressor, também depois de executada a violação. Qualquer leitor que ignorar de maneira consciente a presença de todas essas afirmações no interior do texto, e pretender relativizá-las, empreenderá uma leitura fragmentada do material ficcional ao optar tão somente pela observação de possíveis aspectos do seu interesse – por mais que um conto admita inúmeras leituras e, conseqüentemente, interpretações.

Agora, pensando num possível interlocutor que poderia estar se perguntando: certo, ocorre um estupro e isso parece ser sugerido já no título do conto, como apontado. E então, aonde isso nos leva? Ao que poderíamos responder que, além do conjunto de elementos apontados anteriormente, há ainda outros que o texto de Ricardo Piglia – publicado no livro *Formas breves*, chamado “Tesis sobre el cuento” –, pode nos ajudar a compreender melhor. Acontece que essa brevíssima narrativa de Rubem Fonseca abrange outra questão que, se ignorada, acarretaria numa incompletude analítica do material ficcional ou, caso fosse considerada de maneira superficial e equivocada (a partir da interpretação que escolhemos para analisar o conto), contribuiria para o enfraquecimento da argumentação realizada até este ponto do trabalho, visto parecer identificar contradições no interior da trama. Nesse

texto citado, Piglia afirma em sua primeira tese que: “Un cuento siempre cuenta dos historias”<sup>39</sup> (PIGLIA, 2006, p.88), e segue o seu raciocínio dizendo que:

El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.<sup>40</sup> (PIGLIA, 2006, p. 89).

As proposições de Piglia nos levam a retomar um ponto já citado que abre o texto ficcional e volta a aparecer em outras passagens da narrativa, o fato de as roupas de Júlia sempre apresentarem uma gola que a personagem usava fechada. No ato do estupro, o narrador descobre que a moça possuía uma espécie de tumor purulento na altura da clavícula, e parece ser esse o motivo a impossibilitar Júlia de ir mais adiante na intimidade com o seu parceiro. Percebendo que ela estava se sentindo completamente humilhada, o narrador diz: “Isso não é nada, eu te amo. Curvei-me e lambi e chupei a pequena pústula, várias vezes. Um homem apaixonado não tem nojos da mulher amada.” (FONSECA, 2010f, posição: 654).

Se essa passagem não é suficiente para revelar a história de número dois indicada por Piglia, o é para que a inserção do conto num conjunto que tem como título *Secreções, excreções e desatinos*, faça sentido, posto a “secreção” emergir produzida pela pústula da personagem feminina e o “desatino” estar encerrado nas várias ações do narrador ao longo do conto, são elas: gritar o nome da mulher amada, bater a cabeça na parede, pensar em cometer suicídio, consumir a secreção citada e, principalmente, realizar o ato de violação sexual. Não revelando completamente, porém, contribui para que essa segunda história venha à tona. Isso porque, um mês após a agressão, Júlia volta a procurar o narrador tomada de grande felicidade por ele ter solucionado o seu problema. Na ocasião, diz que já havia tentado as mais diversas maneiras de se livrar do pequeno tumor, tendo falhado em todas, e que a atitude dele em chupar o caroço tinha feito com que o mesmo tivesse sarado e desaparecido. O casal, dessa maneira, reata o

---

<sup>39</sup> “Um conto sempre conta duas histórias.” (PIGLIA, 2004, p. 89).

<sup>40</sup> “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (PIGLIA, 2004, pp. 89 e 90).

relacionamento, passa a frequentar praias e piscinas, continua vendo os filmes já consumidos e, o mais importante, começa a ter uma vida sexual ativa.

Caso o relato tivesse sido encerrado com o episódio do estupro, nenhuma surpresa teria sido revelada, seguiríamos diante de mais uma das muitas personagens contraventoras da obra de Rubem Fonseca, que assaltam, estupram, matam... O fato de o casal ter reatado o relacionamento e passado a viver melhor do que antes, no entanto, insere o conto numa história de afeto ainda que das mais mórbidas – se por um lado a decisão de concordar em permanecer com o relacionamento (e o interesse por Júlia ter continuado existindo) anula a hipótese de o desejo estar encerrado no ato da prática de violência, por outro, não isenta o narrador de seu ato criminoso<sup>41</sup>. Desta maneira, as histórias um e dois, como afirma Piglia, estão contidas e se complementam dentro do conto sem acarretar contradições.

Ainda que a questão central da dissertação não seja a comprovação das proposições de Piglia (que estou utilizando aqui por escolha própria de modo a fundamentar teoricamente esse primeiro tópico), sendo válida a primeira tese apresentada por ele, isso sugere a existência de uma fórmula comum a todos os contos modernos? Caso sua proposição esteja correta, há que necessariamente existir duas histórias também no conto que será analisado a seguir. Antes de trazê-lo à discussão, porém, gostaria de apresentar outra ideia de Cortázar em texto já citado. Ele diz ter:

la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos

---

<sup>41</sup> É interessante apontar, como forma de evitar que a análise apresente controvérsias, que as sentenças finais que colocam Júlia como disposta a assumir um relacionamento mais sério: “Dizia que se eu quisesse podíamos nos casar”, e o agora titubeio por parte do narrador, “mas eu pedia para esperarmos um pouco” (FONSECA, 2010, P. 654), antes de reforçarem a ideia de que ele era, sim, um estuprador, exaltam esse jeito malandro de muitas das personagens masculinas de Rubem Fonseca que não acreditam na instituição do casamento, defendendo que a convivência seria capaz de minar o amor; e, o motivo de ter sido ele a ter proposto anteriormente demonstra (com o encerramento) mais uma atitude desesperada – como a do próprio estupro – do que um desejo genuíno de assumir um compromisso dessa natureza.

elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte.<sup>42</sup> (CORTÁZAR, 1971, p. 404).

Encontrando aporte nas afirmações desses teóricos é que propus o subtítulo deste primeiro tópico da sessão de análises. Assim, começando a tratar do outro conto selecionado para ele, como informação de partida dispomos de uma narrativa com a quantidade de parágrafos mais de três vezes superior à da primeira, são 49 no total. Se o título, “El retorno”, não chega a ser tão alusivo quanto o do conto anterior, o primeiro parágrafo com certeza antecipa um esboço da história a ser desenvolvida nos outros 48 parágrafos que a constituem: “Tengo una buena y una mala noticia. La buena es que existe vida (o algo parecido) después de la vida. La mala es que Jean-Claude Villeneuve es necrófilo.”<sup>43</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1781).

Também publicado inicialmente em coletânea de 2001, *Putas asesinas*, e narrado em primeira pessoa por uma personagem masculina, o narrador – um jovem francês de 34 anos, ou o seu espectro, posto que sofreu um infarto fulminante enquanto dançava numa das discotecas populares de Paris –, tampouco revela ou revelará o seu nome ao longo de toda a trama<sup>44</sup>. O que sabemos é que ele tinha um trabalho estressante, havia se divorciado há pouco tempo e procurava esse tipo de diversão pelo fato de bebidas e festas figurarem entre suas principais paixões. Considerado o seu viés metafísico, podemos afirmar estar diante de uma narrativa fantástica, exceção nas literaturas de Roberto Bolaño e Rubem Fonseca.<sup>45</sup>

Orientando-nos pelo parágrafo citado de abertura, o conto é organizado em dois grandes momentos: o de ambientação, dedicado a esclarecer como funciona a

---

<sup>42</sup> “a certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. E penso que talvez seja possível mostrar aqui esses elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte.” (CORTÁZAR, 2008, p. 148).

<sup>43</sup> “Tenho uma notícia boa e uma má. A boa é que existe vida (ou algo parecido) depois da vida. A má é que Jean-Claude Villeneuve é necrófilo.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1533).

<sup>44</sup> Essa ocultação do nome parece indicar ainda a plena consciência de que, embora aquilo estivesse acontecendo com ele, não era direcionado especificamente para si, podendo estar acontecendo com qualquer homem morto naquelas circunstâncias.

<sup>45</sup> Ao contrário de outros autores canônicos latino-americanos que ficaram conhecidos pela elaboração de literatura fantástica (ou pela utilização de eventos metafísicos em suas obras) – Adolfo Bioy Casares, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, José J. Veiga, Julio Cortázar, Murilo Rubião, etc. –, ambos escritores aqui estudados produziram principalmente histórias com fundo mais realista.



questão da “vida após a vida” a partir da experiência pessoal do narrador, e um seguinte que fará com que o leitor entenda quem é Jean-Claude Villeneuve que, de saída, já se sabe ser um necrófilo. Bolaño se vale da popularidade do cinema americano e recorre à cultura pop para explicar como ocorre a transição do plano real para o metafísico:

Como tantas otras personas yo también fui a ver a *Ghost*, no sé si la recuerdan, un éxito de taquilla, aquella con Demi Moore y Whoopi Goldberg, esa donde a Patrick Swayze lo matan y el cuerpo queda tirado en una calle de Manhattan [...] mientras el espíritu de Patrick Swayze se separa de su cuerpo, en un alarde de efectos especiales (sobre todo para la época), y contempla estupefacto su cadáver. Bueno, pues a mí (efectos especiales aparte), me pareció una estupidez. Una solución fácil, digna del cine americano, superficial y nada creíble.

Cuando me llegó mi turno, sin embargo, fue exactamente eso lo que sucedió. Me quedé de piedra. En primer lugar, por haberme muerto, algo que siempre resulta inesperado, excepto, supongo, en el caso de algunos suicidas, y después por estar interpretando involuntariamente una de las peores escenas de *Ghost*.

[...]

Allí estaba, mirando mi cuerpo tirado en el suelo en una pose grotesca...<sup>46</sup> (BOLAÑO, 2006, posições: 1796 – 1819).

Essa decisão de utilizar um produto da cultura de massa garante ao autor a reutilização de uma ideia coletiva de como ocorreria a manifestação do espírito (considerando existir um espírito), o isenta de elaborar uma nova proposição que poderia não estar em seu campo de interesse (a forma como o narrador-personagem remonta a cena de *Ghost* mostra que muito possivelmente não estivesse), e permite que ele faça uso de um tema ao qual não dedica atenção no grosso de sua obra<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> “Como tantas outras pessoas também fui ver *Ghost*, não sei se vocês se lembram, um sucesso de bilheteria, aquele com Demi Moore e Whoopi Goldberg, aquele em que matam o Patrick Swayze e o corpo fica estendido numa rua de Manhattan [...] enquanto o espírito de Patrick Swayze se separa do corpo, num espetáculo de efeitos especiais (principalmente para a época) e contempla estupefato seu cadáver. Bom, para mim (efeitos especiais à parte) pareceu uma idiotice. Uma solução fácil, digna do cinema americano, superficial e nada crível.

Quando chegou a minha vez, no entanto, foi exatamente isso que aconteceu. Fiquei petrificado. Em primeiro lugar, por ter morrido, o que é sempre inesperado, salvo, suponho, no caso de alguns suicidas, e depois por estar interpretando involuntariamente uma das piores cenas de *Ghost*.

[...]

Ali estava eu, olhando para o meu corpo estendido no chão numa pose grotesca...” (BOLAÑO, 2008, posições: 1545 – 1559).

<sup>47</sup> Devemos considerar, ainda, se tratar de uma das passagens cômicas dentro do conto. Ao lermos o livro *Entre paréntesis*, por exemplo, vemos que Bolaño era um grande crítico dos produtos culturais

Fazer alusão a um filme romântico, considerando que o público leitor tenha assistido à produção, pode gerar ainda uma expectativa diante da história que está sendo desenrolada. No episódio em que o narrador sofre o infarto ele está acompanhado de uma bela mulher, Cecile Lamballe, à qual logo perde de vista. Por ter assistido a *Ghost*, a personagem poderia se aproveitar da sua situação e tentar estabelecer um contato com a figura. Porém, não é o que acontece. O fato de ter vindo subitamente a óbito causa tanta impressão na personagem a ponto de ela só manter interesse por sua situação atual. Percebendo uma divisão que tem como resultado um lado que se encarrega pela consciência/compreensão e um outro ligado à matéria, é como se essa parte correspondente à consciência (e que não possui forma visível) passasse a sentir responsabilidade pela que foi dissociada do conjunto. E o fato de o contista optar pela não reelaboração da proposição metafísica citada, que já estaria presente no inconsciente coletivo,<sup>48</sup> não implica dizer que ele faça uma subutilização dela; ela não é inserida no conto de maneira gratuita e, portanto, dispensável. O contista trabalha com o estranhamento que o tema suscita por um número significativo de parágrafos até sabermos onde especificamente pretende chegar com ele. Para Cortázar, em texto citado anteriormente:

La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema.<sup>49</sup> (CORTÁZAR, 1971, p. 408).

Assim, o possível interesse que o tema causa no leitor está menos associado ao tema em si, senão principalmente à forma como ele é trabalhado. O narrador acompanha o seu corpo descrevendo todos os processos aos quais ele é submetido e, a esse ponto, transcorridos mais de 20 parágrafos, é esperado que nem lembremos mais de Jean-Claude Villeneuve, que só aparece diretamente no

---

do seu tempo e vários dos seus comentários aparecem carregados de ironia, assim como acontece com a citação recuperada. Muito da comicidade desse conto é gerada justamente pelas considerações irônicas do narrador, e é esse tratamento menos denso que é dado ao tema um dos aspectos responsáveis por reduzir a tensão de um assunto tão sensível.

<sup>48</sup> Obviamente não por *Ghost*, senão pelas diversas religiões e sua veiculação da ideia de vida após a morte, por exemplo.

<sup>49</sup> “A ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário deste tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo.” (CORTÁZAR, 2008, p. 153).

parágrafo de número 26. Antes de seu aparecimento, porém, é citado “un par de jovenzuelos también vestidos de blanco, pero que desde el primer momento, no sé por qué, me dieron mala espina” <sup>50</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1833). Realizados todos os procedimentos da autópsia aos quais o corpo é submetido, a dupla de maqueiros jovens volta a aparecer pouco depois das 23 horas e transfere o cadáver para o porta-malas de um automóvel cinza da marca Renault. Eles percorrem algumas ruas e se detêm diante de “una mansión en uno de los barrios más exclusivos de Paris.”<sup>51</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1887). O cadáver estava sendo roubado.

Chegamos, deste modo, ao segundo momento da história apontado desde o parágrafo de abertura do conto que fazia menção a uma personagem chamada Jean-Claude Villeneuve, um necrófilo. Pois bem, o proprietário da mansão aonde o automóvel é estacionado, e para onde o corpo está sendo levado, se trata justamente dessa personagem. No plano da ficção, Villeneuve é um renomado estilista francês e é interessante prestarmos atenção como sua caracterização passa a ser feita pelo narrador a partir da segunda menção. Se num primeiro momento Jean-Claude havia tido apenas o nome mencionado através de uma frase breve, que revelava também um desvio de conduta, e ignorado nos parágrafos seguintes, a personagem finalmente aparece na narrativa não como as demais (consideremos que até mesmo o narrador dispõe de um corpo sem vida), mas por meio de sua voz, transmitida pelo moderno sistema de segurança que monitora a mansão em que vive. A dupla de maqueiros, para quem a comunicação é direcionada, e o espectro conseguem ouvir essa voz, ao que o narrador nos informa que ela: “carraspeó (en ese momento supe que iba a conocer dentro de poco a un hombre retraído en grado extremo) y dijo que podíamos pasar.”<sup>52</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1887, grifo nosso). Os criminosos ingressam na casa carregando o corpo, passam pela cozinha, tomam um elevador e quando a porta deste é aberta o narrador reconhece a figura de imediato: “la mirada gris que insinuaba a un niño desprotegido, los labios delgados y firmes que delataban, por el contrario, a un hombre que sabía muy bien lo que

---

<sup>50</sup> “um par de juvenzinhos também vestidos de branco, mas que desde o primeiro momento, não sei por quê, me deixaram cismado.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1573).

<sup>51</sup> “uma mansão num dos bairros mais sofisticados de Paris.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1629).

<sup>52</sup> “pigarreou (nesse momento eu soube que dentro em breve ia conhecer um homem extremamente retraído) e disse que podíamos entrar.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1629, grifo nosso).

quería.”<sup>53</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1902). Antes de trabalhar melhor com a caracterização citada, é necessário retomar fragmentos do episódio que é crucial para uma possível leitura da narrativa:

Villeneuve [...] sacó un refresco de manzana. [...] Sin dejar de beber puso música. [...]

Distinguí una gota de sudor en medio de su mejilla. Una gota minúscula que bajaba lentamente hacia el mentón. También creí percibir un ligero estremecimiento.

Después Villeneuve dejó la botella al lado del aparato de música y se aproximó a mi cuerpo. Durante un rato me estuvo mirando como si no supiera qué hacer, lo cual no era cierto, o como si intentara adivinar qué esperanzas y deseos palparon alguna vez en aquel bulto envuelto en una funda de plástico que ahora tenía a su merced. Así permaneció un rato. Yo no sabía, siempre he sido un ingenuo, cuáles eran sus intenciones. Si lo hubiera sabido me habría puesto nervioso. Pero no lo sabía [...]

Entonces Villeneuve deshizo con extremo cuidado el envoltorio que contenía mi cuerpo [...] y dejó mi cadáver desnudo [...] Acto seguido se levantó [...] se sacó la camiseta e hizo una pausa sin dejar de mirarme, y fue entonces cuando yo me levanté y me acerqué un poco y vi mi cuerpo desnudo, más gordito de lo que hubiera deseado, pero no mucho [...] vi el torso de Villeneuve, algo que pocos han visto, pues nuestro modisto es famoso entre tantas cosas por su discreción [...] y luego busqué la expresión de Villeneuve, para adivinar qué iba a suceder a continuación, pero lo único que vi fue su rostro tímido, más tímido que en las fotos, de hecho *infinitamente* más tímido que en las fotos que aparecían en las revistas [...]

Villeneuve se despojó de los pantalones y de los calzoncillos y se tumbó junto a mi cuerpo. Ahí sí que lo entendí todo y me quedé mudo de asombro. Lo que sucedió a continuación cualquiera puede imaginárselo pero tampoco fue un bacanal. Villeneuve me abrazó, me acarició, me besó castamente en los labios. Me masajé el pene y los testículos [...] y al cabo de un cuarto de hora de arrumacos en la penumbra comprobé que estaba empalmado. Dios mío, pensé, ahora me va a sodomizar. Pero no fue así. El modisto, para mi sorpresa, se corrió frotándose contra uno de mis muslos. En ese momento hubiera querido cerrar los ojos, pero no pude. Experimenté sensaciones encontradas: disgusto por lo que veía, agradecimiento por no ser sodomizado, sorpresa por ser Villeneuve quien era, rencor contra los camilleros por haber vendido o alquilado mi cuerpo, incluso vanidad por ser involuntariamente el objeto del deseo de uno de los hombres más famosos de Francia.<sup>54</sup> (BOLAÑO, 2006, posições: 1915 – 1944).

---

<sup>53</sup> “o olhar sombrio que insinuava uma criança desprotegida, os lábios finos e firmes que delatavam, pelo contrário, um homem que sabia muito bem o que queria.” (BOLAÑO, 2008, posição 1629).

<sup>54</sup> “Villeneuve [...] retirou um suco de maçã. [...] Sem parar de beber ligou a música. [...] Distingui uma gota de suor no meio da sua bochecha. Uma gota minúscula que descia lentamente em direção ao queixo. Também tive a impressão de perceber um ligeiro tremor.

Depois Villeneuve deixou o vasilhame ao lado do aparelho de som e se aproximou do meu corpo. Por um instante ficou me olhando como se não soubesse o que fazer, o que não era verdade, ou como se tentasse adivinhar que esperanças e desejos palpitaram uma vez naquele vulto envolto num saco de plástico que agora estava à sua mercê. Assim ficou um momento. Eu não sabia, sempre fui um ingênuo, quais eram as suas intenções. Se soubesse teria ficado nervoso. Mas não sabia [...]

É curioso constatar o perfil retraído da personagem do estilista em todos os momentos nos quais aparece no decorrer do conto. Não apenas no trato com outras personagens – como quando atende a chamada do sistema de segurança e permite o acesso dos maqueiros à sua mansão –, mas como tal comportamento permanece inalterável inclusive quando se mantém a sós com o cadáver. O olhar cinza sugere uma figura melancólica que parece não dispor do controle da própria vida. Não há um regozijo verificável na execução do ato ilícito que está prestes a cometer e isso pode ser verificado através da manutenção na sua forma de agir; a própria gota de suor que percorre uma das bochechas, como também o leve tremor e a timidez que vai se acentuando quanto mais se aproxima da consumação do ato criminoso, servem para comprovar isso.

A primeira parte da longa citação em que Villeneuve pega um suco de maçã e coloca música, embora pareça dispensável, foi recuperada para aludir ao clima romântico projetado pela personagem, como se realmente estivesse prestes a ter um encontro amoroso: bebida, música ambiente, baixa iluminação, nervosismo comum a primeiros encontros, etc. Se por um lado estamos diante de um tema completamente delicado, o tratamento que é dado a ele, apontado por Cortázar em citações anteriores, ameniza o mal-estar que um tema desse tipo tem o potencial de causar e isso é assegurado pela voz narrativa. A forma como o narrador se porta ao longo de todo o episódio é decisiva para que ocorra a atenuação do tema sensível.

Um leitor minimamente atento já sabe, desde o primeiro parágrafo, que o modista comete violação sexual de cadáveres. A afirmação, feita pelo narrador

---

Então Villeneuve desfez com extremo cuidado o envoltório que continha meu corpo [...] e deixou meu cadáver nu [...] Ato contínuo levantou-se [...] tirou a camiseta e fez uma pausa sem parar de olhar para mim, e foi então que me levantei, me aproximei um pouco e vi meu corpo nu, mais gordinho do que eu desejaria, mas não muito [...] vi o corpo de Villeneuve, o que poucos viram, pois nosso estilista é famoso entre tantas outras coisas por sua discrição [...] depois procurei a expressão de Villeneuve para adivinhar o que ia acontecer em seguida, mas só o que vi foi seu rosto tímido, mais tímido do que nas fotos, na verdade *infinitamente* mais tímido do que nas fotos das revistas [...] Villeneuve se despojou da calça e das meias e se deitou ao lado do meu corpo. Aí sim entendi tudo e fiquei mudo de assombro. O que aconteceu em seguida qualquer um pode imaginar, mas não foi um bacanal. Villeneuve me abraçou, me acariciou, me beijou castamente nos lábios. Massageou meu pênis e os testículos [...] e ao fim de um quarto de hora de afagos na penumbra verifiquei que ele estava de pau duro. Meu Deus, pensei, agora vai me sodomizar. Mas não. O costureiro, para minha surpresa, gozou se esfregando na minha coxa. Nesse momento eu gostaria de ter fechado os olhos, mas não consegui. Experimentei sensações antagônicas: nojo pelo que via, agradecimento por não ser sodomizado, surpresa por Villeneuve ser quem era, raiva dos maqueiros por terem vendido ou alugado meu corpo e até vaidade por ser involuntariamente objeto de desejo de um dos homens mais famosos da França.” (BOLAÑO, 2008, posições: 1643 – 1672).

acerca de si próprio, de ser um pouco ingênuo, de que não estaria mal caso apresentasse o corpo um pouco mais em forma naquele momento, contribuem para essa atenuação comentada, mas sem que haja uma redução da tensão pretendida. Tensão esta que vai se intensificando na pormenorização das ações. Caso dispuséssemos de uma voz em terceira pessoa narrando a sequência de acontecimentos, por exemplo, perderíamos o relato do sentimento pessoal de ser violado sexualmente, visto não haver maneiras de ser sentido unicamente pela figura do cadáver. A inserção de seu espectro no mesmo cômodo, por outro lado, cria quase uma ilusão de indivíduo desacordado, mas que mantém a consciência de estar sofrendo uma agressão, só não dispõe de modos de reagir contra ela. Seguido do visível desespero desse narrador ao perceber a personagem com o órgão sexual em ereção, exprimindo o temor por tão somente considerar a possibilidade de ser sodomizado contra sua vontade – o que seria análogo ao sentimento de uma figura feminina em vias de ser estuprada. E isso só é garantido na lógica interna do conto pela aceitação da existência de um plano metafísico que é ocupado pelo narrador. Não encontrando maneiras de se livrar da curiosidade na observação de todo o ato, em seguida à ejaculação do estilista, esse narrador é tomado por sentimentos dos mais contraditórios, inclusive o de vaidade por figurar como objeto de desejo de uma personalidade como Villeneuve.

Em texto publicado no livro *Último round* (1969), “Del cuento breve y sus alrededores”, Julio Cortázar trata de questões bastante pessoais que estavam relacionadas ao seu processo de escrita como autor de ficção, à medida que se aproxima de contos fantásticos selecionados e tece críticas a eles enquanto expõe algumas ponderações sobre o conto como constituinte do gênero narrativo. Por estarmos trabalhando com uma narrativa de viés também fantástico, cabe citar uma das considerações do escritor que em muito dialoga com esse segundo conto analisado na sessão:

Se toma un cerdo, se lo ata a una estaca y se lo pega violentamente, mientras por otra parte se prepara con diversos ingredientes una masa cuya cocción sólo se interrumpe para seguir apaleando al cerdo. Si al cabo de tres días no se ha logrado que la masa y el cerdo formen un todo homogéneo, puede considerarse que el pastel es un fracaso, por lo cual se soltará al cerdo y se tirará la masa a la basura. Que es precisamente lo que hacemos con los cuentos donde no hay ósmosis, donde lo fantástico y lo habitual se yuxtaponen sin que



nazca el pastel que esperábamos saborear estremecidamente.<sup>55</sup> (CORTÁZAR, 2010, p. 82).

Se a inserção desse viés fantástico é comprovadamente necessária para constituir os processos que viemos comentando até aqui, o objetivo foi alcançado e o leitor pode saborear a ansiada “torta” aludida na citação. O corriqueiro e o fantástico estão entrelaçados de tal modo que, para que o conto mantenha a sua plenitude, essas frentes não podem ser dissociadas e consideradas isoladamente. Engana-se, porém, o hipotético leitor que julgar estarem as histórias um e dois expressadas por esse entrelaçamento, algo como: a história um trata de uma morte e do posterior regresso de um espírito, e a dois, de determinados indivíduos que podem ser necrófilos. Não desconsideremos o já comentado por Piglia de que: “El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.”<sup>56</sup> (PIGLIA, 2006, p. 89).

Considerando essa máxima, a narrativa prossegue com a revelação de que o espírito consegue estabelecer uma comunicação com o necrófilo. Depois de comprovar estar realmente diante de uma manifestação paranormal e não de um recurso tecnológico instalado na mansão, como desconfiava inicialmente Villeneuve, ele se coloca a pedir desculpas pelo que havia feito e passa a contar detalhadamente a história de sua vida, que abrange a de sua sexualidade. Num dos momentos justifica que fazia aquilo não por simples maldade, senão impulsionado pela reação de sua “inveterada soledad, de su mórbido deseo de no causar daño a nadie”<sup>57</sup>, compreendido pelo seu interlocutor, na verdade, como um “oculto deseo de que nadie le hiciese daño a él”<sup>58</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 2000). A personagem segue com a sua extensa, mas nem por isso dispensável, justificativa até o raiar do dia e o consequente retorno dos maqueiros para a recuperação do cadáver.

---

<sup>55</sup> “Pega-se um porco, ata-se o bicho a uma estaca e bate-se nele violentamente, enquanto em outra parte se prepara com diversos ingredientes a massa cujo cozimento só se interrompe para continuar espancando o porco. Se ao cabo de três dias não se tiver conseguido que a massa e o porco formem um todo homogêneo, pode-se considerar que o pastel é um fracasso, em virtude do que se soltará o porco e se atirá a massa no lixo. É precisamente isto que fazemos com os contos em que não há osmose, onde o fantástico e o habitual se justapõem sem que nasça o pastel que esperávamos comer estremecidamente.” (CORTÁZAR, 2008, pp. 236 e 237).

<sup>56</sup> “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (PIGLIA, 2004, p. 90).

<sup>57</sup> “Inveterada solidão, do seu mórbido desejo de não machucar ninguém” (BOLAÑO, 2008, posição: 1730).

<sup>58</sup> “oculto desejo de que ninguém o machucasse” (BOLAÑO, 2008, posição: 1730).

Villeneuve questiona o narrador se deveria entregar o corpo ao que recebe o consentimento dele. A segunda história inicia o seu desfecho com a pergunta feita pelo estilista: “¿Se marchará usted?”<sup>59</sup>, ao que o narrador revela que sua “decisión hacía rato que estaba tomada, sin embargo fingí reflexionar durante unos segundos antes de decirle que no, que no me iba a marchar. Si a él no le importaba, claro”<sup>60</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 2014), ao que o narrador percebe uma expressão de alívio por parte do modista.

Contrariando o encerramento mais óbvio, que justificaria a presença da entidade no interior do conto para servir de voz narrativa e acompanhar o ato de violação do seu cadáver, este é levado embora e o espírito consegue se desprender da matéria, ficando, por livre escolha, em companhia de Jean-Claude Villeneuve. O conto é encerrado da seguinte forma: “Me senté en una silla junto a él, una silla de madera labrada y respaldo de terciopelo, de cara a la ventana y al jardín y a la hermosa luz de la mañana, y lo dejé seguir hablando todo lo que quisiera.”<sup>61</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 2028). Esse final pouco óbvio reforça a segunda tese de Ricardo Piglia de que: “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes.”<sup>62</sup> (PIGLIA, 2006, p. 91), como também de que na literatura contemporânea ela:

se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra, el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola. La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.<sup>63</sup> (PIGLIA, 2006, p. 91 e 92).

---

<sup>59</sup> “O senhor vai embora?” (BOLAÑO, 2008, posição: 1744).

<sup>60</sup> “decisão fazia um tempo já estava tomada, mas fingi refletir alguns segundos antes de lhe dizer que não, que não ia embora. Se ele não se importasse, claro.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1744).

<sup>61</sup> “Sentei-me numa cadeira ao seu lado, uma cadeira de madeira trabalhada e encosto de veludo, virada para a janela, para o jardim e para a bonita luz da manhã, e deixei-o continuar falando de tudo o que quisesse.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1744).

<sup>62</sup> “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.” (PIGLIA, 2004, p. 91).

<sup>63</sup> “é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Deste modo, Jean-Claude Villeneuve não deixa de ser necrófilo, visto cometer ou ter cometido a violação de cadáveres. Mas a história de “El retorno” não está restrita a este fato. Ela é, também, uma história que trata de solidão. A detalhada justificativa empreendida pela personagem do estilista traz à tona uma discussão do que era ser diferente numa sociedade que acabava de entrar num novo século. Como forma de preservar sua sexualidade e evitar sofrer discriminação por conta disso; para não machucar os sentimentos de terceiros ou, de maneira inconsciente, não se tornar refém emocional de possíveis parceiros, a personagem acabava transpondo condutas morais e, por meio de atitudes criminosas, alugava cadáveres para satisfazer anseios instintivos. Por compreender essa questão que possivelmente não estava de todo esclarecida nem para o próprio Villeneuve, é que o narrador-personagem exerce o perdão e opta por permanecer na companhia do modista.

Estabelecidas as histórias de violações previstas para este primeiro item da sessão de análises, temos que ambas as narrativas transcendem a questão do mal colocado como prática pura e simples – o mal pelo mal, sem razão de ser (o que acabaria por ignorar a complexidade das personagens). Isto porque, se no primeiro conto o estupro (sugerido desde o título do texto) realmente acontece, é também ressignificado podendo, ainda, assumir a violação de um segredo, trazendo um problema à tona e desencadeando a sequência abrupta da sua solução – mesmo tendo sido uma coincidência, uma vez que o narrador não apresentava consciência de que o ato de chupar a pústula na clavícula da sua namorada resolveria o inconveniente enfrentado há muito por ela –; no segundo, a prática criminosa encerrada na violação de cadáveres é igualmente transposta e entendida (pelo próprio narrador, que é uma das vítimas) como uma violência ainda mais profunda por sair do campo individual e ir para o coletivo – consideremos ser, também de entendimento do narrador, que Jean-Claude Villeneuve mantinha a prática ilegal de aluguel de cadáveres por não poder exercer a sua homossexualidade de maneira plena (sem ser submetido a julgamentos sociais, por exemplo).

Os contos ainda funcionam, curiosamente, como dois lados de uma mesma moeda. Narrados em primeira pessoa e representando práticas bem aproximadas, guardadas suas devidas proporções, o primeiro se estrutura a partir da perspectiva do contraventor, enquanto o segundo aborda a perspectiva da vítima, perspectiva

esta que é consideravelmente peculiar dada a sua multiplicidade (um misto de aversão e latente interesse, tudo ao mesmo tempo). Em ambas as tramas percebemos uma atenuação da temática sensível e ela é garantida, como foi apontado, pelo tratamento que cada um dos contistas dá às suas construções.

Pontuadas essas similaridades, entendemos como as mesmas acabaram contribuindo para a aproximação direta entre essas narrativas de ficção de Fonseca e Bolaño. Visto terem sido explanadas aqui principalmente as questões comuns à organização de contos modernos, sigamos para o item seguinte, que tem como finalidade empreender uma crítica de aspectos morais. Além da inserção de duas outras narrativas selecionadas para discussão e análise, esse movimento ajudará a preencher lacunas que porventura o atual subcapítulo tenha deixado em aberto. Continuemos com o percurso...

### 3.2 OS AGENTES DO MAL? – CRÍTICA DE QUESTÕES MORAIS:

Escrito entre os anos 1996 e 1997, o conto “Putas asesinas”, de Roberto Bolaño, só veio a ser publicado em coletânea homônima com primeira versão no ano de 2001. Estruturado em forma de diálogo, o conto inicia sem que o leitor tenha acesso ao desenvolvimento anterior, aos fatos que geraram aqueles que passam a ser narrados a partir da frase de abertura da narrativa, “—Te vi en la televisión, Max, y me dije éste es mi tipo.”<sup>64</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1538). Ao que a história será recuperada não por *flashback*,<sup>65</sup> mas pela minuciosa narração argumentativa de uma das personagens. Ainda que o enredo seja desenvolvido pela interação de dois interlocutores (uma mulher e um homem), por ter o corpo atado a uma cadeira e estar amordaçada – como sabido no desenrolar da trama –, as limitadas reações da personagem masculina serão brevemente transmitidas por uma espécie de narrador onisciente após cada fala (são formulações extensas em sua maioria) proferida pela personagem feminina. É um traço bastante característico do texto, uma vez que o contista abre parágrafo, coloca o travessão (usual na marcação de diálogos) e comunica, entre parênteses, as reações do homem amordaçado. Não chega a se configurar como uma rubrica de texto teatral, por exemplo. Parece mais um recurso para suprir essa limitação justificada pela atual situação da personagem.

Guiando-nos pela ideia da duplicidade de histórias presente no interior do conto, explanada na sessão anterior, cabe esboçar a “história de número um” de modo a recuperar a trama mais facilmente verificável de “Putas asesinas”. Uma jovem assiste a um programa de televisão transmitido ao vivo em sua cidade. Nele, um grupo de rapazes (com o torso nu) faz uma apresentação performática de dança. A telespectadora é subitamente atraída por um dos integrantes e por isso decide trocar de roupa, pegar sua motocicleta e tentar encontrar com o desconhecido na saída da emissora. Transpostas todas as dificuldades imagináveis, encontra o grupo e consegue identificar o rapaz que havia despertado seu interesse. Não sabendo qual o seu nome, na abordagem decide chamá-lo de Max. Ele esclarece que aquilo é um mal entendido, que ela certamente o estaria confundindo com outra pessoa. A

---

<sup>64</sup> “— Vi você na televisão, Max, e disse comigo: este é o meu tipo.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1318).

<sup>65</sup> Aqui entendido no sentido clássico, com a inserção de um narrador em terceira pessoa que retoma eventos centrais da narrativa.

insistência da moça, no entanto, é capaz de sugerir outra informação. Assim, ele sobe em sua motocicleta e é levado para a casa da jovem. Certificando-se de que estão sozinhos na residência, o então Max tem um envolvimento sexual com a desconhecida. No decorrer do encontro o jovem fica bêbado e ela consegue prendê-lo numa cadeira. Preso, ele é amordaçado e o conto se inicia.

A primeira característica que podemos apontar na história recuperada é que, diferente do que acontece no conto “O estuprador”, nesse não é usada força física para submissão da vítima. Só na execução das duas últimas ações é que a personagem se vale da bebida, consumida pelo seu convidado por escolha própria, responsável por diminuir o estado de alerta do rapaz.

Acerca do consentimento manifesto, a personagem feminina frisa a tática de abordagem utilizada por ela para que o agora parceiro considere como chegou onde está: “te digo hola, Max, no sabes qué decir, al principio no sabes qué decir, solo reírte, un poco menos estentóreamente que tus camaradas [...] te ríes pero ya no caminas.”<sup>66</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1607). Relembrando o esclarecimento dado por ele de que ela estaria se confundindo, a jovem continua expondo os detalhes de execução do plano: “perdona, te pareces muchísimo a Max, y también te digo que quiero hablar contigo, de qué, pues de Max, y entonces tú te sonríes y te quedas ya definitivamente atrás, tus compañeros se van”<sup>67</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1620). Além de passar a agir visivelmente pela atração que a desconhecida desperta nele – não podemos deixar de observar como o desejo é condicionante nas narrativas analisadas até aqui –, um outro mote que está sendo trabalhado nessas citações é a ideia estabelecida em sociedade da mulher como sexo frágil. Como tal, não representa perigo, e é justamente por não considerar existir exceção a essa regra que o rapaz permanece com a moça enquanto os seus companheiros vão embora, deixando-o sozinho.

Outra ideia implícita desde a criação do plano, elaborado pela personagem feminina, é esse entendimento do indivíduo do sexo masculino como

---

<sup>66</sup> “Ihe digo, olá! Max, você não sabe o que dizer, a princípio não sabe o que dizer, só ri, um pouco menos retumbantemente que seus colegas [...] ri mas já não anda.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1373).

<sup>67</sup> “desculpe, você parece muito com o Max, e também lhe digo que quero falar com você, de quê, ora do Max, e então você sorri e fica já definitivamente para trás, seus companheiros se vão” (BOLAÑO, 2008, posição: 1388).

necessariamente viril. Tal entendimento parte de uma construção social e para perceber o quanto é comum se não a toda sociedade ocidental, pelo menos à latina – considerando os países europeus representantes dessa comunidade<sup>68</sup> –, não é necessário nos aproximarmos de teorias sociológicas, psicanalíticas ou de gênero, basta considerarmos o material ficcional dos autores estudados aqui.

Na obra de Rubem Fonseca, por exemplo, essa ideia é moeda corrente, aparecendo em passagem do romance *Mandrake: a Bíblia e a bengala*: “Acho que foi porque ela quis muito dar pra mim [...] e naquele momento baixou o espírito do Zorba, temos que comer todas as mulheres que querem dar pra gente [...] uma espécie de dever moral.” (FONSECA, 2015b, posição: 1120), como também por meio de outro narrador, no romance *O seminarista*: “Consciência zorbesca. O Zorba, do Kazantzakis, dizia que um homem de caráter tem que comer a mulher que quer dar pra ele.” (FONSECA, 2011, posição: 969). E esse tipo de consciência parece ser determinante na decisão da personagem masculina de “Putas asesinas” em subir na motocicleta de uma mulher desconhecida, de quem não sabe sequer o nome, e se deixar levar por ela. Independente de se tratar de uma mulher atraente ou não – segundo o que ela fala, sim, era –, a estranheza está no resultado do plano peculiar que se comprova infalível, como previsto pela moça desde sua elaboração.

Por mais tresloucado que o plano pareça, contudo, ele apresenta uma margem de erro consideravelmente baixa e sua propositora demonstra ter consciência disso. Ela não está colocando em curso qualquer tática aleatória em que a probabilidade de sucesso ou fracasso é desconsiderada. Estamos diante de uma personagem pragmática e essa característica aparece já em sua segunda fala, quando fornece uma interpretação de como se apresentavam os olhos do rapaz escolhido: “que miraban la gloria y la felicidad, los deseos saciados y la victoria, esas cosas que sólo existen en el reino del futuro y que más vale no esperar pues nunca llegan.”<sup>69</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1553).

Essa fala se aproxima de uma das famosas ideias do filósofo Friedrich Nietzsche, presente no prólogo do seu livro *Genealogia da moral*: “Nas experiências

---

<sup>68</sup> “Putas asesinas” se passa na Espanha.

<sup>69</sup> “que olhavam para a glória e a felicidade, para os desejos saciados e a vitória, essas coisas que só existem no reino do futuro e que é melhor não esperar porque nunca chegam.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1319).



presentes, receio, estamos sempre ‘ausentes’: nelas não temos nosso coração – para elas não temos ouvidos.” (NIETZSCHE, 2009, posição: 25). Isso acontece porque, para o filósofo, impulsionada pelas ideias de Sócrates e Platão, a sociedade moderna estaria refém de uma forma ilusória de experimentar o mundo. Projetando nossa existência sempre em direção ao futuro, aos poucos perderíamos a capacidade de fruição que estaria ancorada na experimentação do mundo pela força do devir. A perda dessa capacidade nos transformaria em indivíduos niilistas e, a partir do entendimento de Nietzsche, o niilismo seria responsável por colocar o momento presente como um erro. A religião, por exemplo, se vale dessa ideia para a promoção de vida num plano superior: o paraíso. Por isso que, ainda segundo Nietzsche, a religião seria a didatização do pensamento platônico para o povo (niilismo platônico/cristão). Para que ela seja bem sucedida, é necessária a existência de indivíduos insatisfeitos.

Percebemos, a partir do exposto, que o que se mostrava como um plano dos mais aleatórios, na verdade apresenta grau de eficácia bastante alto por parecer dar conta de múltiplas variáveis. Sendo, o indivíduo abordado, heterossexual, é esperado que ele aja como os seus pares. Independente se achará a mulher atraente ou não, o que passaria por uma escala subjetiva, ele muito possivelmente atenderá ao chamado feito por ela. Caso seja niilista,<sup>70</sup> como parece indicar o seu olhar, interpretará o episódio como uma promessa de melhoramento futuro – afinal de contas as coisas parecem estar indo bem em sua vida: anteriormente havia se apresentado com o seu grupo num programa de televisão, em seguida vê diante de si uma mulher insistindo para se aproximar dele, etc. Orientando-se, ao contrário, análogo a um pensamento pré-socrático no sentido de fruição das experiências, aceitará a oportunidade que se apresenta sem formular grandes questionamentos. A estratégia, assim, dá conta de abarcar pelo menos três horizontes.

Recuperando mais elementos do enredo, uma questão recorrente nesse conto, e que ajuda a delinear a “história de número dois”, é a alusão a príncipes e princesas. Ela aparece inicialmente na terceira fala da personagem feminina: “Imagina por un instante que yo soy una princesa que espera. [...] Una noche te veo, te veo porque de alguna manera te he buscado (no a ti sino al príncipe que también

---

<sup>70</sup> No sentido proposto por Nietzsche.

tú eres, y lo que representa el príncipe)”<sup>71</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1553), e vai sendo retomada incansavelmente sempre com a inserção de novos elementos, como quando o rapaz chega à casa para onde é levado e observa um dos quadros:

El príncipe y la princesa, te contesto. Parecen los Reyes Católicos, dices. Sí, en alguna ocasión a mí también se me ha ocurrido pensarlo, unos Reyes Católicos en los límites del reino, unos Reyes Católicos que se espían en un perpetuo sobresalto, en un perpetuo hieratismo, pero para mí, para la que yo soy al menos durante quince horas diarias, son un príncipe y una princesa, los novios que atraviesan los años y que son heridos, asaetados, los que pierden los caballos durante la cacería e incluso los que nunca han tenido caballos y huyen a pie, sostenidos por sus ojos, por *una voluntad imbécil que algunos llaman bondad y otros natural buen talante, como si la naturaleza pudiera ser adjetivada, buena o mala, salvaje o doméstica, la naturaleza es la naturaleza, Max, desengáñate, y estará siempre ahí, como un misterio irremediable...*<sup>72</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1634, grifo nosso).

O recurso é utilizado para evidenciar ser a forma de agir dessa figura feminina também o resultado de uma construção social. Para Simone de Beauvoir, no volume dois, “A experiência vivida”, da sua obra *O segundo sexo*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário...” (BEAUVOIR, 2014, posição: 5458). Executando uma diferenciação entre o macho e o indivíduo castrado, que é qualificado como feminino, longe de afirmar que o do sexo masculino estaria livre de regras, para o segundo estas seriam muito mais intensas e condicionantes. Assim, a sociedade formaria uma mulher ao determinar uma paleta adequada de cores quando na confirmação do sexo biológico da criança (para compra de roupas, objetos, decoração do quarto), tipos de vestimenta, de brincadeiras, qual a maneira

---

<sup>71</sup> “Imagine por um instante que sou uma princesa que espera. [...] Uma noite vejo você, vejo você porque de alguma maneira eu o procurei (não a você, mas ao príncipe que você também é, e o que o príncipe representa).” (BOLAÑO, 2008, posição: 1319).

<sup>72</sup> “O príncipe e a princesa, eu lhe respondo. Parecem os Reis Católicos, você diz. Sim, algumas vezes também me ocorreu esse pensamento, Reis Católicos nos limites do reino, Reis Católicos que se espiam num perpétuo sobressalto, num perpétuo hieratismo, mas para mim, para quem sou durante pelo menos quinze horas por dia, são um príncipe e uma princesa, os noivos que atravessam os anos e que são feridos, flechados, que perdem os cavalos durante a caçada e inclusive que nunca tiveram cavalos e fogem a pé, sustentados por seus olhos, por *uma vontade imbecil que alguns chamam de bondade e outros de boa disposição natural, como se a natureza pudesse ser adjetivada, boa ou má, selvagem ou doméstica, a natureza é natureza, Max, não se iluda, e estará sempre aí, como um mistério irremediável...*” (BOLAÑO, 2008, posição: 1404, grifo nosso).

adequada de se portar (falar, sentar, agir), as histórias que pode consumir, preparação desde bem cedo para o matrimônio (ideia de preservação da castidade), o que esperar do sexo oposto, etc. De modo que o príncipe e a princesa não são retomados o tempo inteiro de maneira gratuita. Eles exprimem essa ideologia de formação – que estaria contida já nas histórias infantis destinadas para meninas – no interior do conto.<sup>73</sup>

Para a infelicidade da personagem masculina, no entanto, essa figura feminina não parece ter sido formada apenas por uma ideologia social do que é ser mulher. Em seus argumentos localizamos equivalências aproximadas de algumas das considerações de Nietzsche, como a grifada no final da citação anterior acerca da natureza enxergada livre de idealização, em seu estágio mais primitivo. Na segunda dissertação de seu *Genealogia da moral*, “‘Culpa’, ‘má consciência’ e coisas afins”, ao trabalhar com as noções de “culpa” e “dever”, ancoradas em pressupostos religiosos, o filósofo defende que tais noções se voltam:

primeiramente contra o “devedor”, no qual a má consciência de tal modo se enraíza, corroendo e crescendo para todos os lados como um pólipó, que, por fim, com a impossibilidade de pagar a dívida, se concebe também a impossibilidade da penitência, a ideia de que não se pode realizá-la (o “castigo eterno”); mas finalmente se voltam até mesmo contra o “credor”: recordemos a *causa prima* do homem, o começo da espécie humana, o seu ancestral, que passa a ser amaldiçoado (“Adão”, “pecado original”, “privação do livre-arbítrio”), ou a natureza, em cujo seio surge o homem, e na qual passa a ser localizado o princípio mau (“demonização da natureza”), ou a própria existência, que resta como algo *em si sem valor* (afastamento niilista da vida, anseio do Nada, ou anseio do “contrário”, de um Ser-outro [...]) – até que subitamente nos achamos ante o expediente paradoxal e horrível no qual a humanidade atormentada encontrou um alívio

---

<sup>73</sup> De modo a não restringir as possibilidades de leitura, ao analisar o fragmento explicitado podemos, ainda, fornecer outras duas interpretações. A primeira delas se estrutura a partir da fala de Max, assim que ele entra na casa e percebe o quadro, de que as figuras representadas nele: “Parecen los Reyes Católicos” (BOLAÑO, 2006, posição: 1634). Ainda que a personagem feminina descarte a possibilidade de ver as figuras do quadro como personagens históricas, ao afirmar: “pero para mí [...] son un príncipe y una princesa, los novios que atraviesan los años” (BOLAÑO, 2006, posição: 1634), se considerarmos aquela ideia de que nada na literatura de Roberto Bolaño é inserido de maneira gratuita, não podemos ignorar a força que Isabel I de Castilla representa na história espanhola – desde a sua ascensão ao trono após a morte de Enrique IV de Castilla, seu irmão, em 1474 –, o protagonismo que divide ao lado do marido, Fernando II de Aragón – mesmo sendo a rainha consorte do reino – e o que essa força feminina estaria representando no interior do conto. A segunda interpretação possível está inscrita na tentativa de subversão dos contos de princesa, uma vez que a personagem joga com a imagem de que se imagina uma princesa, mas a posição de mulher fatal que sustenta nos conduz à ideia de que, sim, há uma origem que ela reconhece e conscientemente se afasta.

momentâneo, aquele golpe de gênio do *cristianismo*: o próprio Deus se sacrificando pela culpa dos homens, o próprio Deus pagando a si mesmo, Deus como o único que pode redimir o homem daquilo que para o próprio homem se tornou irremediável – o credor se sacrificando por seu devedor, por *amor*... (NIETZSCHE, 2009, posição: 1319).

Mesmo não havendo uma divulgação direta, por parte do contista, dessas proposições filosóficas, a personagem parece empreender suas ações de maneira consideravelmente paralela ao que estamos recuperando por meio dessas discussões, ainda que as reformule de forma extrema na execução dos seus atos. Se no excerto supracitado tudo não passa de construção social, Nietzsche está idealizando a necessidade de se livrar do sentimento de culpa como forma de preservação da saúde. Trazendo isso para o conto, diferente do que acontece em “O estuprador” – do narrador que sofre antes e depois de executar aquilo que deseja –, a personagem feminina de “Putas asesinas” não demonstra qualquer remorso. A simples resolução de colocar aquilo que pretende em prática, já é motivo mais do que suficiente para fazê-lo. Isso porque entende que as coisas não estão postas no mundo da maneira como foram ensinadas para ela. A mesma demonstra ter consciência de que tudo não passa de idealizações e esse despertar para a realidade pretende resgatá-la do papel de vítima. As ações pretendidas por essa personagem, ainda que radicais, não seriam injustificadas e nem estariam inseridas num tipo de realização do mal que carece de engajamento – postas em marcha por simples satisfação pessoal. Quer estejamos de acordo, ou não, as suas motivações estão sendo explicitadas durante todo o conto. Ela pretende, antes de tudo, consertar o que, segundo a sua percepção, considera um erro.

Se para Nietzsche, em passagem do livro *Além do bem e do mal*: “Aquilo que se faz por amor sempre se faz além dos limites do bem e do mal” (NIETZSCHE, 2005, posição: 1043), as práticas da personagem feminina de “Putas asesinas”, estariam inseridas num tipo de amor dos mais inquestionáveis para o filósofo, o próprio – entendendo que os atos estão sendo desempenhados para que ela consiga uma forma de justiça. Embora jovem, ela dá mostras de saber que a visão romântica veiculada para indivíduos do seu sexo não é costumeiramente compartilhada pelos indivíduos do sexo oposto, visto adotarem uma outra visão de mundo, como quando afirma: “no podremos contemplar nuestros rostros, sé que

avanzaremos sin temor y que nos tocaremos la cara (tú lo primero que me tocarás será el culo, pero eso también es parte de tu deseo de conocer mi rostro)”<sup>74</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 4362). E ainda que não tenha sido a sua vítima, a quem ela chama de Max, a responsável por provocar sua dor, como explicitado na fala:

te he puesto un esparadrapo en la boca [...] porque no deseo escuchar tus palabras de súplica, tus lamentables balbuceos de perdón, tu débil garantía de que tú no eres así, de que todo era un juego, de que estoy equivocada. Posiblemente estoy equivocada. Posiblemente todo sea un juego. Posiblemente tú no seas así. Pero es que nadie es así, Max. Yo tampoco era así. Por supuesto, no te voy a hablar de mi dolor, un dolor que tú no has provocado, al contrario, tú has provocado un orgasmo. [...] Y yo te di la oportunidad de escapar, pero tú fuiste también el príncipe sordo.<sup>75</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 4436).

Com sua forma egoísta de agir – não dar a mínima ao que está sendo dito pelo outro, desconsiderar o que está sendo dito, etc. –, Max acaba comprovando ter o mesmo potencial do indivíduo (ou indivíduos) que fez (fizeram) surgir a dor sentida pela personagem, assim como de provocar dor similar em outra mulher. A referência ao príncipe surdo, por sua vez, é feita pelo fato de durante todo o encontro ela ter sugerido que o rapaz estaria se envolvendo numa enrascada, mas, pela impossibilidade de escutar com atenção aquilo que é falado por uma mulher – outra das muitas ironias do escritor, pois, o fato de uma mulher reclamar que não está sendo plenamente ouvida por um homem é uma ideia estranha/deslocada? –, ele acaba não captando a real mensagem e também por isso precisará ser punido. Sendo imoral o ato de ludibriar mulheres para usá-las como objeto sexual, embora mais facilmente relativizado pela sociedade, o que a personagem feminina está prestes a cometer será, também, criminoso. “—Como dicen los gángsters, no es nada personal, Max. Por supuesto en esa aseveración hay algo de verdad y algo de

---

<sup>74</sup> “não poderemos contemplar nossos rostos, sei que avançaremos sem temor e que tocaremos nossos rostos (você, a primeira coisa que vai tocar vai ser a minha bunda, mas isso também faz parte do seu desejo de conhecer o meu rosto)” (BOLAÑO, 2008, posição: 1418).

<sup>75</sup> “pus um esparadrapo na sua boca [...] porque não desejo ouvir suas palavras de súplica, seus lamentáveis balbucios de perdão, sua débil garantia de que você não é assim, de que tudo era brincadeira, de que estou enganada. É possível que esteja enganada. É possível que tudo seja uma brincadeira. É possível que você não seja assim. Mas o caso é que ninguém é assim, Max. Eu também não era assim. Claro, não vou lhe falar da minha dor, uma dor que você não provocou, ao contrário, você provocou um orgasmo. [...] E eu lhe dei a oportunidade de escapar, mas você também foi o príncipe surdo.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1490).

mentira. Siempre es algo personal.”<sup>76</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 4377). Temos, desse modo, o que se julgava caçador sendo convertido em caça.

Ao organizar as ideias presentes na obra *Genealogia da moral*, Nietzsche defende necessitarmos de uma “*crítica dos valores morais, o próprio valor desses valores deverá ser colocado em questão* – para isto é necessário um conhecimento das condições e circunstâncias nas quais nasceram” (NIETZSCHE, 2009, posição: 119), e também que passem a ser consideradas as condições e circunstâncias nas quais esses valores morais se desenvolveram e se modificaram. Isso porque a sociedade estaria aceitando o “*valor* desses ‘valores’ como dado, como efetivo, como além de qualquer questionamento; até hoje não houve dúvida ou hesitação em atribuir ao ‘bom’ valor mais elevado que ao ‘mau’...” (NIETZSCHE, 2009, posição: 119). O que leva o filósofo ao questionamento: “E se o contrário fosse a verdade? E se no ‘bom’ houvesse um sintoma regressivo [...] De modo que precisamente a moral seria o perigo entre os perigos?” (NIETZSCHE, 2009, posição: 119).

O que devemos ter em conta é o fato de o filósofo estar se questionando como foram estabelecidos os valores “bem” e “mal” entre os povos, e se a construção desses valores estaria livre de imposições. Não estando, quem as estaria determinando? A partir de muitas das ponderações de Nietzsche, poderíamos dizer ser ele o filósofo das contradições. Isso porque, ao problematizar, ele acaba relativizando muitas das questões que estariam bem consolidadas para a sociedade. Assim, moral se converte em imoralidade; verdade, em mentira; bem, em mal, etc. Pensemos na questão da verdade, por exemplo. Se na nossa sociedade, estando cercados por *fake news*, uma rápida busca pela internet pode invalidar uma afirmação que pretendia ser veiculada como verdade, consideremos que no século em que o filósofo estrutura as suas ideias, século XIX, o que era posto como verdade (para a sociedade) apresentava estruturas muito mais sólidas. Mesmo apresentando esse valor que a colocaria como incontestável (verdade é verdade), por carregar uma leitura de mundo particular e estar contaminada por juízos de valor que apresentariam variações a depender do indivíduo, Nietzsche declara num de seus textos:

---

<sup>76</sup> “— Como dizem os gângsteres, não é nada pessoal, Max. Claro, nessa asseveração há uma parte de verdade e uma parte de mentira. É sempre uma coisa pessoal.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1432).



Que é então a verdade? Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso parecem a um povo fixas, canônicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido, moedas que perderam seu cunho e que agora são consideradas já, não como moedas, mas como metal. *A verdade, portanto, é uma invenção. Ela não existe. A verdade é uma grande mentira.* (NIETZSCHE, 1997, p. 221, grifo nosso).

Para entender melhor esse raciocínio desenvolvido por Nietzsche, consideremos a história que temos diante de nós. Ela envolve duas pessoas, uma mulher e um homem. Podemos depreender que, por envolver duas pessoas, ela necessariamente encerra: a versão de um dos envolvidos, a do segundo e a realidade – esse campo inacessível visto que, embora se trate de um diálogo, o homem não tem direito à fala, logo, a história está reduzida a apenas uma perspectiva. Sendo abarcada por uma proposição real de que a ação pretendida pela personagem feminina do conto é criminosa, não deixa de ser real também que tal ação está ancorada numa base de argumentos pessoais para ser posta em marcha. Não podemos ser reducionistas e encarar tudo o que está sendo feito pela personagem feminina como práticas despropositadas, enxergando no interior do conto o mal numa manifestação das mais perversas e ensandecidas (sem razão alguma de ser), quase como se fosse a manifestação de uma expressão diabólica. E com isso não estamos afirmando devermos estar de acordo com o que está sendo defendido. Senão, frisando apenas que as motivações para a tomada de atitude extrema da personagem não podem ser ignoradas. Encontraremos movimento similar no conto que será analisado logo a seguir. Ao fim da sessão, também, é esperado que as ideias de Nietzsche sejam ainda mais claras do que até este ponto da argumentação.

Publicado em coletânea homônima do ano 1979, “O cobrador” é um conto relativamente curto, principalmente se considerada a quantidade de episódios que ele encerra. Narrado em primeira pessoa por uma personagem masculina sem nome, que se apresenta como o cobrador, o enredo é organizado por meio da colagem de diversos recortes precisos, remetendo a uma montagem cinematográfica.



Magro, com o corpo cheio de cicatrizes e com vários dentes estragados, o narrador-personagem apresenta acentuado interesse pelos dentes dos indivíduos das classes mais altas, o que o faz mencioná-los em diversas passagens da narrativa. A esse respeito, o estudioso Deonísio da Silva afirma que: “Dentes são traços distintivos nas personagens de Rubem Fonseca. Se são marginais, [...] pobres, [...] miseráveis, estão também com os dentes em péssimo estado.” (SILVA, 1983, p. 30). O conto já é aberto com a personagem em um consultório odontológico, “Ele olhou com um espelhinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado./ Só rindo. Esses caras são engraçados” (FONSECA, 2010d, posição: 39), e é nesse espaço onde ocorre o primeiro ato violento, logo após a personagem ser cobrada pela extração de um dos dentes e apresentar uma arma de fogo. Antes de pegar a arma, o narrador expressa, para o público leitor, odiar “dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito.” (FONSECA, 2010d, posição: 39). Já com a arma em punho, afirma, agora para o dentista: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! gritei para ele, agora eu só cobro!” (FONSECA, 2010d, posição: 54).

O pensamento recuperado acima: “Só rindo. Esses caras são engraçados”, sugere que num país de desigualdade social alarmante, como era o Brasil do final da década de 70, não restava outra alternativa para a personagem que não a perda gradativa dos dentes. Se, no conto de Bolaño, a narradora-personagem encontra maneiras de se revoltar após acreditar ter sido usada sexualmente por indivíduos (ou por um indivíduo) do sexo oposto – sua vingança, desta maneira, é voltada para todos os homens que se deixam seduzir por ela –, a personagem do de Fonseca se revolta contra todos aqueles que ocupam uma classe superior à sua, classe que dispõe de privilégios negados para os ocupantes das menos favorecidas.

Encontrando uma saída de emergência por meio da força física, decide se revoltar e fazer justiça com as próprias mãos, punindo a todos que julga fazerem questão de ignorar sua existência. Em determinado momento da narrativa, o cobrador declara se colocar “na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta.” (FONSECA, 2010d, posição: 81). Isso porque, pensados para atender as classes de maior

prestígio social, os meios de comunicação estavam completamente voltados para os integrantes dessas classes, exibindo o seu refinado e distinto estilo de vida, alertando para o infausto cenário de violência que ameaçava a segurança dessas pessoas, veiculando produtos que só poderiam ser consumidos por elas, etc.<sup>77</sup>

Também em *Genealogia da moral*, ao comparar a ação instintiva de aves de rapina (más, segundo preceitos morais) quando diante de ovelhas, Nietzsche diz que: “Exigir da força que *não* se expresse como força, que *não* seja um querer-dominar, um querer-vencer [...] uma sede de inimigos, resistências e triunfos, é tão absurdo quanto exigir da fraqueza que se expresse como força.” (NIETZSCHE, 2009, posição: 519). Assim, a ação do cobrador pode não ser moralmente aceita, mas é completamente humana e compreensível, visto que dispondo de força (encontrada no braço armado), a utiliza como forma de se rebelar, de colocar a sua voz e dizer que não está tudo bem. O filósofo aponta ainda que:

Se os oprimidos, pisoteados, ultrajados exortam uns aos outros, dizendo, com a vingativa astúcia da impotência: “sejamos outra coisa que não os maus, sejamos bons! E bom é todo aquele que não ultraja, que a ninguém fere, que não ataca, que não acerta contas, que remete a Deus a vingança, que se mantém na sombra como nós, que foge de toda a maldade e exige pouco da vida, como nós, os pacientes, humildes, justos” – isto não significa, ouvido friamente e sem prevenção, nada mais que: “nós, fracos, somos realmente fracos; convém que não façamos nada *para o qual não somos fortes o bastante*”; mas esta seca constatação, esta prudência primaríssima, que até os insetos possuem [...], graças ao falseamento e à mentira para si mesmo, próprios da impotência, tomou a roupagem pomposa da virtude que cala, renuncia, espera, como se a fraqueza mesma dos fracos [...] fosse um empreendimento voluntário, algo desejado, escolhido, um *feito*, um *mérito*. Por um instinto de autoconservação, de autoafirmação, no qual cada mentira costuma purificar-se, essa espécie de homem *necessita* crer no “sujeito” indiferente e livre para escolher. [...] [Enganando] a si mesmos com a sublime falácia de interpretar a fraqueza como liberdade, e o seu ser-assim como *mérito*. (NIETZSCHE, 2009, posição: 538).

Ao estruturar as ideias presentes em *Genealogia da moral*, o filósofo se volta para a análise de dois tipos de moral antagônicas, a dos senhores e a dos escravos. Na moral dos senhores, o conceito de “bom” se opõe ao de “ruim”: “Foram os ‘bons’

---

<sup>77</sup> Isso pensando o Brasil de 1979, ano em que o conto foi publicado. Se considerarmos o número de programas populares de hoje em dia e o acesso à tevê tido pelos membros da nossa sociedade, por exemplo, essa afirmação pode soar estranha.

[...], isto é, os nobres [...], superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons [...] em oposição a tudo que era baixo [...] e vulgar e plebeu.” (NIETZSCHE, 2009, posição: 190). Assim que, tais indivíduos partem de uma observação idealizada da forma de agir dos seus pares, sendo “boa” uma atitude de potência, coragem, superioridade, e “ruim” tudo o que se opõe a esses preceitos: “‘bom’, no sentido de ‘espiritualmente nobre’, ‘aristocrático’, [...] ‘bem-nascido’, [...] ‘privilegiado’: [...] paralelo àquele outro que faz ‘plebeu’, ‘comum’, ‘baixo’ transmutar-se finalmente em ‘ruim’.” (NIETZSCHE, 2009, posição: 227). Todos aqueles que pertencessem a essa dita classe superior, portanto, deveriam se orientar e prezar por esse tipo de moral. Já na moral dos escravos, interpretada por Nietzsche como “a moral do ressentimento”, o conceito de “bom” não se opõe diretamente ao de “ruim”, mas ao de “mau”. Ao que o filósofo se questiona quem ocuparia esse lugar de vileza segundo a moral dos escravos. Respondendo, em seguida, que “*precisamente* o ‘bom’ da outra moral [...], interpretado e visto de outro modo pelo olho de veneno do ressentimento.” (NIETZSCHE, 2009, posição: 446). Ele estabelece ainda que:

Foram os judeus que, com apavorante coerência, ousaram inverter a equação de valores aristocrática (bom = nobre = poderoso = belo = feliz = caro aos deuses), e com unhas e dentes [...] se apegaram a esta inversão, a saber, “os miseráveis somente são os bons, apenas os pobres, impotentes, baixos são bons, os sofredores, necessitados, feios, doentes são os únicos beatos, os [...] abençoados, unicamente para eles há bem-aventurança – mas vocês, nobres e poderosos, vocês serão por toda a eternidade os maus, os cruéis, os lascivos, os insaciáveis, os ímpios, serão também eternamente os desventurados, malditos e danados!...”. (NIETZSCHE, 2009, posição: 332).

Expostas todas estas considerações, percebemos que a moral a nortear nossa cultura está completamente fundamentada pela moral dos escravos, que conseguiu triunfar. Portanto, para a cultura ocidental, não é o super apto, aquele que consegue se inserir em lugar de superioridade quando comparado com o seu semelhante, que é considerado o indivíduo moralmente bom. Senão o indivíduo modesto, o ser dócil e de bom coração que, se for para triunfar em questões de superioridade, consegue esse feito tão mais humilde se mostre em relação àquele com quem é estabelecida a hipotética comparação (ou seja, com o que não preza pela humildade).

Isso acarreta um traço interessante no conto de Rubem Fonseca que está sendo analisado porque, embora sejam os sujeitos da classe dominante a ocupar o lugar de vileza (isso também segundo a leitura do narrador-personagem de “O cobrador”), o ajuste de contas não é protelado para que seja feito por um ser superior, protetor dos humilhados, mas colocado em curso pela própria personagem que se sente no direito de cobrar. A moral a guiar as ações do narrador se fundamenta em preceitos da “moral do ressentimento”, como definida por Nietzsche, mas não atende a todas as premissas dessa moral coletiva. Pelo fato de conseguir, agora por meio da violência física, força equivalente ou até mesmo superior à daqueles que ocupam a classe dominante, empreende o seu próprio ajuste de contas. Não podemos desconsiderar que, na orientação dessa moral particular, o cobrador não viola princípios estabelecidos por ele próprio, como o de não machucar pessoas da sua classe: “Essa fodida não me deve nada [...] mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue*.” (FONSECA, 2010d, posição: 96). Tais princípios são respeitados mesmo que um semelhante seja ríspido com ele, como observado na cena a seguir:

Sento [...] junto de um crioulo lendo O Dia. A manchete me interessa, peço o jornal emprestado, o cara diz se tu quer ler o jornal por que não compra? Não me chateio, o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros. Digo, tá, não vamos brigar por isso. Compro dois cachorros-quentes e duas cocas e dou metade para ele e ele me dá o jornal. [...] Devolvo o jornal pro crioulo. Ele não aceita, ri para mim... (FONSECA, 2010d, posição: 226)

A única pessoa de classe superior a cruzar o caminho do narrador e não ser “cobrada” por ele é Ana Palindrômica, a quem conhece na praia. Inicialmente o cobrador considera que a diferença entre ricos e pobres seja quase anulada na praia e, portanto, Ana ignora que ele seja pobre. No decorrer da narrativa, no entanto, percebemos que essa condição é indiferente para Ana. Que ela o trata bem, e passa a se relacionar com ele, mesmo após ter certeza da sua condição social e conhecer o lugar onde ele reside.

Um traço relevante sobre Ana Palindrômica – esse apelido é dado a ela pelo narrador, considerando o fato de o seu nome ser um palíndromo – é o de ela ter

tendências suicidas. Isso certamente justifica o fato de não se afastar do cobrador mesmo quando descobre que ele mata pessoas. Ao contrário, se oferece para que formem uma dupla e, assim, ela também possa contribuir com os assassinatos. Esse fato nos indica outra informação da narrativa. O ato cometido por eles é socialmente imoral, isso é inquestionável. O cobrador, no entanto, é levado a empreender essas ações por ser um dos prejudicados pela classe dominante. No caso de Ana, não. Ela é uma das pessoas que integra essa classe, o que sugere que sua ação criminosa esteja mais relacionada à execução do mal pelo mal (como forma de sentir prazer), do que por uma possível consciência de justiça. Perto do final do conto o narrador informa que: “Ana Palindrômica saiu de casa e está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver.” (FONSECA, 2010d, posição: 255). Ao final dele, o narrador escreve um manifesto:

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal, para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese do nosso manifesto. [...] Vamos ao baile de Natal. Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue. Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro. (FONSECA, 2010d, posição: 283).

Ao afirmar ter sido Ana a responsável por fazer com que ele passasse a enxergar sua missão, o cobrador demonstra que suas ações não estavam conscientemente visando um bem coletivo, que seria o de conseguir justiça para sua classe. As menções no decorrer do conto de “cobrar aquilo que estão *me* devendo”, reforçam essa hipótese de que as ações pretendiam um acerto de contas particular – como o executado pela personagem feminina de “Putas asesinas”, embora o seu resultado acabasse beneficiando indiretamente também outras mulheres. Esse final ajuda a desmistificar, de igual maneira, a ideia de que Ana tenha passado a agir por simples maldade, impulsionada pelo prazer encontrado nos atos violentos. O fato de ensinar ao cobrador que as ações dele abrangiam um bem muito maior que a simples vingança pessoal, ressalta essa consciência que anteriormente havíamos sugerido não ser determinante para a participação da personagem na execução dos

homicídios. E, igual como ocorre no conto de abertura da coletânea anterior a *O cobrador*, *Feliz ano novo*, neste também não há punição por parte do Estado e o desfecho de ambos promete um horizonte ainda mais violento do que o atual.

A respeito da consideração de Piglia – trabalhada na sessão anterior – de que o conto moderno sempre conta duas histórias, nos contos analisados nesta sessão percebemos a construção da segunda história sendo realizada concomitante com a primeira desde os parágrafos iniciais. No núcleo do que está sendo contado como primeira história, que pode ser inicialmente considerado (nas duas narrativas) como banalização de práticas violentas, visualizamos movimentos mais profundos que pretendem extirpar (de maneira bastante direcionada) práticas nocivas amenizadas pela sociedade: como a objetificação feminina, no primeiro conto, e o desrespeito por indivíduos de classes socialmente marginalizadas, no segundo.

Aproximando-nos do encerramento do item, qual é finalmente a resposta ao questionamento que impulsionou toda discussão realizada até aqui? Para respondê-lo, recorreremos outra vez a Nietzsche que afirma que: “Ninguém causa mal a si mesmo voluntária e conscientemente; [...] o mal apenas é feito involuntariamente. [...] Portanto, o mau não o é mais que por erro. Tirem-no de seu erro imediatamente e se tornará bom.” (NIETZSCHE, 2005, posição: 1168). Dito de outra forma, nós necessariamente somos condicionados por nossa cultura, e as ações moralmente repudiadas pela sociedade, quando praticadas, em algum momento podem se voltar contra o seu agente potencializadas pela ideia de erro (ajudando a reforçar o que Nietzsche interpreta como “má consciência”). Segundo este pensamento, fazer mal ao outro é, antes de mais nada, fazer mal a si mesmo, e ninguém pretende voluntariamente realizar esse movimento posto sermos criaturas egoístas.

Atentando para a organização de ideias do filósofo e as aplicando na análise, devemos considerar que as personagens dos dois contos começam a agir impulsionadas pela cólera. Não podemos desconsiderar a afirmação do cobrador, por exemplo, de que quando o seu desejo por vingança ia sendo atenuado, ele assistia à televisão e esse desejo retornava com tudo. No entanto, pelo fato de as ações (das personagens centrais de ambos os contos) passarem por um processo de elaboração/planejamento, entendemos que precisaria existir certo grau de sangue frio que seria contrário ao estágio de ira intensa – em que as ações seriam

desempenhadas sem planejamento, elas simplesmente aconteceriam quase que por acidente. Por percebermos total animosidade nas atividades das personagens das duas narrativas, entendemos que essas atitudes estariam encerradas num estágio mais próximo da consciência, mas que nem por isso poderiam ser justificadas pela plena eleição da realização do mal, tendo como finalidade primeira a obtenção de prazer.<sup>78</sup>

Observar, ainda, que estamos a todo o tempo falando em ações porque, também para Nietzsche, não existem pessoas más, senão ações que podem ser socialmente interpretadas desta forma. De modo que, até aqui, não lidamos com indivíduos péssimos que praticam atos violentos como uma forma alternativa de viver melhor. As personagens criminosas de cada conto dispõem de uma lógica que explica o erro cometido por elas. Erro do qual, nos contos do item 3.1, não há manifestação de orgulho dado o fato de as primeiras personagens apresentarem um grau de consciência mais estabelecido (não estarem movidas por um ódio que vai sendo alimentado a cada dia, como no caso das observadas nas narrativas deste item, o que acaba por invalidar a hipótese de elas se encontrarem num estágio de completa consciência). Esse ódio contínuo as converte num novo tipo de herói porque, como aponta Deonísio da Silva: “as soluções são simples. Na maioria dos casos, a solução é uma só: a violência [...]. São, quase todos eles, novos tipos de *heróis simples*.” (SILVA, 1983, p. 58, grifo nosso). Para entender esse antagonismo entre heróis problemáticos e simples, basta considerarmos as personagens do item 3.1 (tomadas por forte consciência, se aproximam mais da complexidade da personagem clássica de Sófocles, Édipo), com as deste.

É interessante considerar esse conjunto de afirmações porque ele pode contribuir no entendimento de outras narrativas ficcionais dos autores estudados. Nas analisadas nos dois itens, dispomos das justificativas das personagens, mas em contos em que essas justificativas não são explicitadas, como “Passeio noturno

---

<sup>78</sup> Ou não só por isso. Reduzir as ações das personagens a tão somente regozijo, seria invalidar todo o percurso feito até aqui. Independente de concordarmos ou não, as duas personagens agem motivadas por aquilo que acreditam ser uma causa maior – no caso da narradora de “Putas asesinas”, essa causa está mais restrita a uma questão individual, sendo posta em prática para obtenção de benefício próprio; já no do cobrador, ele começa visando unicamente um débito que a sociedade tem com ele e essa causa acaba sendo redimensionada para o coletivo a partir da aparição da personagem Ana Palindrômica.



(parte I)” e “Passeio noturno (parte II)” – presentes na coletânea *Feliz ano novo* –, uma leitura superficial pode reduzir o narrador-personagem a um ser naturalmente mau que sai todas as noites de carro para matar, por atropelamento, pessoas aleatórias. Levando em consideração o que Nietzsche afirma na citação do parágrafo anterior, porém, o fato de o narrador ter um dia de cão na companhia em que trabalha se torna mais facilmente perceptível. Somado a isso, a constatação diária de gastos desnecessários por parte da esposa e dos dois filhos, o que reduz o seu esforço a um movimento injustificado – ele não precisaria estar se matando de trabalhar caso sua família fosse menos perdulária. Como não pode se voltar contra os parentes, para amainar sua fúria constantemente alimentada, sai noite após noite por ruas desertas para atropelar desconhecidos. Ao final de cada noite, na volta para casa, se despede da família sob a constatação de que: “Amanhã vou ter um dia terrível na companhia.” (FONSECA, 2012a, posições: 693 e 786). Trata-se de um movimento em cadeia: se a família deixasse de fazer tantos gastos, ele poderia diminuir as horas de trabalho, isso diminuiria a sua irritação o que, consequentemente, poderia fazer diminuir, ou mesmo cessar, os assassinatos.

Nos casos de “Passeio noturno” (parte I e II) e “O cobrador”, a chave de interpretação está mais associada a uma crítica fundamentada pelo viés do materialismo histórico. Como nesta sessão a pergunta a impulsionar as análises foi a de se as personagens se tratariam pura e simplesmente de agentes do mal, ao que respondemos que não de maneira redutora, a sessão seguinte será dedicada a essa crítica citada o que, indiretamente, contribuirá para a contemplação de possíveis arestas deixadas aqui.

Por fim, explicitando o entendimento dos caminhos convergentes nas duas narrativas principais analisadas neste item, a partir da chave de leitura escolhida, vimos duas personagens que – sentindo-se no direito de fazer justiça com as próprias mãos – empreendem uma série de ações nada convencionais como forma de justificar os sentimentos que as práticas sociais naturalizadas despertam nelas.

Não sendo problemático que homens assediem mulheres, envolvam-se de maneira súbita com fêmeas aleatórias de quem não sabem sequer o nome e, naturalmente, aceitem ser levados até suas casas, é que a narradora-personagem do conto de Bolaño se vale dessa facilidade para atrair suas possíveis vítimas e dar

o pontapé inicial no seu plano de vingança. Por conseguinte, sendo tal vítima surda aos sinais dados por distinta vingadora e, durante o encontro, confirme todos os procedimentos do homem buscado, está feito, aquele se afirma como a caça ideal.

No outro extremo, sendo um processo normal e pacificamente aceito que a desigualdade entre indivíduos de um mesmo país se mostre alarmante, que aqueles que constituem as classes subalternizadas tenham acesso a um número irrisório de direitos, contribuindo para a “invisibilização” desses sujeitos, é que o narrador-personagem do conto de Fonseca entra em ação para cobrar aquilo que, segundo afirma, estão devendo para ele. Contanto que ocupem uma classe superior: se estão devendo sexo – o fato de ser quase miserável não é lá tão atraente –, estupra; caso seja a falta de um serviço essencial – extração de dentes, por exemplo –, o assegura por meio da força física; não percebendo como um processo pacífico que algumas pessoas mantenham uma vida tão distinta da sua, cruzando com tais personalidades de classes mais abastadas, mata aleatoriamente.

Estando, ambas as tramas, ambientadas em grandes centros urbanos, é completamente compreensível que diferentes pessoas ajam de múltiplas formas quando expostas a certos tipos de realidade. Esse é outro elo de ligação apontado entre as narrativas, já que as personagens que colocam os atos ilícitos em curso se tratam de indivíduos que resolveram se rebelar, não aceitando pacificamente o cenário apresentado para elas – e essa forma de rebelião é algo chocante de ser acompanhado porque, quando noticiada, é reduzida a mais um caso incompreensível de violência somada a todos os outros (uma vez que a sua causa é desconhecida /desconsiderada).

Apresentando tantas outras semelhanças e perceptíveis diferenças, esses se tratam dos pontos que nos fizeram aproximar as duas narrativas. Longe de querer reduzi-las, tensionando encontrar/demonstrar seus pontos-chave ou a proposição de uma “leitura mais adequada”, essas devem ser entendidas como algumas das leituras que nos motivaram a empreender essas aproximações.

### 3.3 VOZ AOS MARGINALIZADOS? – CRÍTICA PELO VIÉS DO MATERIALISMO HISTÓRICO:

Das escolhas literárias em parte das construções ficcionais de Rubem Fonseca, destaca-se a de conferir voz àqueles que, na nossa sociedade, ocupam espaços subalternos. Essa decisão é expressada principalmente através das muitas narrativas articuladas<sup>79</sup> pelos facínoras que permeiam a obra do escritor, caso dos narradores de “Feliz ano novo” e “O cobrador”, analisado no item anterior, como também no do narrador de “Belinha”, segundo conto da coletânea *Ela e outras mulheres*. Esse narrador sem nome expõe sua lógica peculiar de bons valores morais, quando, sendo pressionado pela namorada de 18 anos (a quem chama Belinha) a assassinar o pai da moça para que ela pudesse ficar com a herança, prefere matá-la por acreditar existir um limite até para a realização de más condutas; planejar a morte do próprio pai extrapolaria esse limite. É, portanto, só a partir da concessão de fala para esse assassino que temos acesso à lógica norteadora de suas decisões.<sup>80</sup> A escolha aparece manifesta também na história do escritor de meia idade, narrador do conto “Pierrô da caverna” – segundo da coletânea *O cobrador* –, que, embora ocupe um lugar social de prestígio, vai se revelando um pária à medida que articula o relato de seu interesse arrebatador e criminoso por uma pré-adolescente de 12 anos, Sofia. Na organização do relato registrado por um gravador, ele justifica o interesse doentio como se a jovem fosse, ao invés de vítima, responsável por promover a ação criminosa. O fato de a voz ter sido dada ao pedófilo possibilita a atenuação dum julgamento prévio do que está sendo narrado, já que podendo articular sua linha de raciocínio, é a personagem criminosa a selecionar o que e como será contado.

Partindo destes exemplos, é nítida a quase subversão do escritor ao atrair a atenção de seu público para a orquestração de vozes pouco expressivas, para não dizer socialmente apagadas, no conjunto de sua obra. Como bem coloca Deonísio

---

<sup>79</sup> “Articuladas” no sentido de serem essas vozes as responsáveis pelo desenvolvimento do que está sendo contado. São elas a determinarem “o que” e “em qual momento” devemos acessar a informação.

<sup>80</sup> O narrador-personagem desse conto figura como um dos exemplares de “herói simples”, mencionado perto do desfecho do item 3.2.

da Silva, em seu livro *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*, esta decisão assumida revela, em certa medida:

um recurso estratégico de extraordinário vigor para a ficção documental e testemunhal [...] além de cindir, vertical e profundamente, a ficção de cunho social, levando aquele que narra a ser um dos rebelados que se junta aos personagens, personagem ele também, ao mesmo tempo em que conduz a narrativa. É exatamente essa tomada de poder no interior da narrativa que possibilita ao personagem dar sua própria versão dos acontecimentos do enredo, opinar sobre a condição dos outros personagens, extravasar seus sentimentos mais fundos, dominar a crítica, notadamente aquela dirigida contra usos e costumes registrados no decorrer dos enredos, e distribuir a palavra com autoridade, quase autoritariamente, dada a manipulação das intervenções para declinar opiniões contrárias às defendidas por um ou outro personagem. (SILVA, 1996, pp. 51 e 52).

Vemos, portanto, que a escolha em ceder voz ao contraventor, sendo ele agente próprio da ação criminosa, parte da compreensão de ser essa personagem a figura mais indicada a expressar o seu ponto de vista. Assim, permitir que ela seja inserida no lugar de enunciação fornece novas visões de mundo que não são facilmente acessadas em nosso cotidiano e não necessariamente pelo que essas vozes expressam, senão pelo lugar social que os seus interlocutores ocupam. A partir dessa reflexão, e considerando a definição do termo “marginalizado”, temos que o mesmo faz menção antes a um indivíduo que não consegue gerir sua vida financeira – estando, portanto, mais atrelado a uma questão social –, ao invés daquele que obrigatoriamente pratica atividades criminosas.

Sendo mais preciso com a crítica a ser empregada neste item, abordaremos práticas de violência secundarizadas por nossa sociedade que, tendo em vista não serem muitas vezes interpretadas como manifestações violentas, passam a ser compreendidas como simbólicas.<sup>81</sup> No caso da literatura dos autores estudados ao

---

<sup>81</sup> O sociólogo Pierre Bourdieu teorizou que a sociedade se guia por quatro tipos de capitais: o econômico, o social, o cultural e o simbólico. Estando este último ligado ao prestígio que determinados indivíduos apresentam na sociedade, pode ser enxergado como maior ou menor a depender da forma como o indivíduo é julgado/avaliado socialmente. A violência simbólica, assim, se configuraria pela falta de equivalência desse último capital entre as pessoas e pela forma como elas passam a ser enxergadas por isso. Dito de outro modo, segundo José V. T. dos Santos: “No campo simbólico, constituído por maneiras de ver e de pensar, dá-se a produção social da violência simbólica. Bourdieu assim a define: ‘A violência simbólica é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita daqueles que a sofrem e também, frequentemente, daqueles que a exercem na medida em que uns e outros são inconscientes de a exercer ou a sofrer’ (BOURDIEU, 1996: 16). [...] ‘O que denomino de violência simbólica ou dominação simbólica, ou seja, formas de coerção

longo da dissertação, quando esse tipo de violência é abordado, veremos que tampouco é conferida uma voz aos indivíduos entendidos como excluídos, ou sem os quais a prática violenta não seria consolidada.<sup>82</sup> Tais indivíduos são expostos a situações agressivas sem apresentarem explicitamente a consciência de que estão sendo violentados.

Embora caracterize os espaços de suas narrativas como caóticos, Roberto Bolaño não dá tanta voz aos excluídos ou contraventores quanto o faz Fonseca – ou, pelo menos, esse traço não é expresso pela voz direta das personagens, mas certamente aparece na construção da narrativa, na ambientação e na representação de um México violento, por exemplo. Em suas narrativas o mal permeia mais o destino das personagens do que é necessariamente promovido por elas. De modo que estas são vítimas de uma força que está posta no mundo, força desempenhada por outros agentes. Certamente há exceções, como nos casos de “Prefiguración de Lalo Cura”, conto que será analisado a seguir, e de “Putas asesinas”, analisado no item anterior.

Em “Prefiguración de Lalo Cura”, Olegario Cura (a quem chamam de Lalo) retoma a desditosa história de abusos sofridos pelas suas parentes, mãe e tia, à medida que relembra como se deu o seu desenvolvimento pessoal num ambiente inadequado para crianças. Filho de uma atriz pornô, de nome artístico Connie Sánchez, e de um missionário religioso a quem nunca conheceu – recebendo, por isso, o sobrenome “Cura” –, o menino teve livre acesso (durante toda a infância) a um ambiente adverso enquanto presenciou sua mãe, tia e companheiras destas sofrerem violências no exercício da profissão. A produtora em que suas parentes trabalhavam, *Productora Cinematográfica Olimpo*, pertencia à personagem Helmut Bittrich, um alemão que havia se mudado para a Colômbia pretendendo ganhar dinheiro com a indústria pornográfica, considerada ilegal na época. De saída, temos um europeu que vem para espaço latino-americano desempenhar atividade escusa, abusando de habitantes locais para realizar as suas produções e distribuí-las em escala internacional, visando unicamente a melhoria de sua qualidade de vida.

---

que se baseiam em acordos não conscientes entre as estruturas objetivas e as estruturas mentais’ (BOURDIEU, 2012: 239).” (SANTOS, 2015, p. 184). Neste item, veremos que as personagens são submetidas a esse tipo de violência teorizada por Bourdieu.

<sup>82</sup> Nos contos que serão analisados aqui, as personagens marginalizadas não cometem atividades criminosas, senão figuram como títeres para que tais atividades possam ser consolidadas – é principalmente contra eles que a violência se volta, embora pareça não se darem conta.

Idealizadas a partir de perversões, que eufemisticamente recebem a alcunha de fantasias, as produções eram tão violentas que ao ter contato com uma das estreladas por sua mãe (na época, mesmo estando grávida de oito meses foi submetida a sexo com mais de um parceiro), Lalo afirma quase não ter conseguido concluir a exibição: “La fuerza está conmigo, me dije, la primera vez que vi la película, [...] llorando a moco tendido, haciendo rechinar los dientes, pellizcándome las sienes, la Fuerza está conmigo.”<sup>83</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1340), e relata que passou a ter pesadelos em que: “las vergas que penetraron a mi madre se encontraron al final del sendero con mis ojos. Soñé con ello a menudo: mis ojos cerrados y translúcidos en la sopa negra de la vida [...] No: de los negocios que remedan la vida.”<sup>84</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1348). Seguida dessa primeira experiência traumática, empreendida pelo narrador aos 19 anos, Lalo decide ter contato com todas as produções feitas pelo alemão e passa a descrever cada uma delas no desenvolvimento do enredo. Todo o material pornográfico apresentava em comum a objetificação dos indivíduos capturados pelas lentes da câmera, numa tentativa de reproduzir algo que nada tinha a ver com práticas sexuais convencionais. Lalo nos revela, mais adiante, a desditosa sorte dos atores que contracenaram com sua mãe e/ou tia – todos foram vítimas de homicídio ou, antes disso, morreram de complicações causadas pelo vírus da AIDS. O fato de a personagem ter conhecimento da morte de cada um dos muitos atores, que ocorreram em lugares distintos da América Latina, pode querer indicar esse cenário de violência comum a todo o continente ou, que o narrador teria alguma ligação com os assassinatos deles. Perto do final do conto, Lalo vai ao encontro de Pajarito Gómez, que era o único ator a permanecer vivo. Ao vê-lo, Pajarito pressente que será assassinado, nos sendo sugerida uma nova informação: Olegário havia se tornado um matador. Sem ser questionado, o ator começa a justificar espontaneamente que: “nunca me gustó esa clase de películas, una o dos está bien, pero tantas es un crimen. [...] tu madre siempre encontró un amigo en mí, cuando eras pequeño nunca te

---

<sup>83</sup> “Eu tenho a Força, eu me disse da primeira vez que vi o filme, [...] chorando aos borbotões, rangendo os dentes, beliscando as têmporas, eu tenho a Força.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1148).

<sup>84</sup> “os caralhos que penetraram minha mãe se encontraram no fim da trilha com meus olhos. Sonhei com isso muitas vezes: meus olhos fechados e translúcidos na sopa negra da vida [...] Não, dos negócios que arremedam a vida.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1148).

hice daño. ¿Lo recuerdas?”<sup>85</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1501). Mediante a desconfiança de Pajarito, de quem preservava boas recordações e um carinho quase filial, porém, Lalo afirma não ter ido até ele com o propósito de matá-lo, mas unicamente de reencontrá-lo:

No he venido a liquidarte, le dije finalmente. En aquella época, cuando aún era joven, me costaba emplear la palabra matar. Nunca mataba: daba el billete, borraba, hundía, desintegraba, hacía puré, desmenuzaba, dormía, pacificaba, quebrantaba, malograba, abrigaba, ponía bufandas y sonrisas perennes, archivaba, vomitaba. Quemaba. Pero al Pajarito no lo quemé, sólo quería verlo y platicar un rato con él. Sentir su tictac y recordar mi pasado.<sup>86</sup> (BOLAÑO, 2006, posição: 1512).

A partir do trecho, e considerando que Lalo tinha conhecimento da causa da morte de todos os atores que contracenaram com suas parentes – considerando, de igual maneira, que aqueles que não haviam morrido por complicações de saúde, tinham por homicídio –, como apontado anteriormente, podemos facilmente suspeitar (ou até mesmo inferir) ter sido ele o agente da morte desses atores (mesmo que o conto não nos forneça uma chave de leitura precisa para essa afirmação). Possivelmente tenha buscado vingança por considerar que eles contribuíram para a humilhação e violência que sua mãe e tia sofreram no desempenho da função laboral. O narrador não revela a causa da morte de Connie e Doris Sánchez, simplesmente deixa de fazer menção a elas.

A respeito das características formais desse conto, ele é narrado em primeira pessoa, apresenta um único parágrafo e a forma como o narrador é conhecido, Lalo Cura, remete por homofonia a “la locura” – “a loucura”, em português. O conceito de representação aparece implícito no título, já que prefiguração é a representação de algo que está por vir, o que contribui com o jogo de palavras criado a partir da forma como o narrador é conhecido (Lalo Cura é essa personificação do desvario):

---

<sup>85</sup> “jamais gostei daquele tipo de filme, um ou dois vá lá, mas tantos é um crime. [...] sua mãe sempre encontrou um amigo em mim, quando você era pequeno nunca fiz mal a você. Lembra? (BOLAÑO, 2008, posição: 1290).

<sup>86</sup> “Não vim liquidá-lo, disse-lhe finalmente. Naquela época, quando ainda era moço, me custava empregar a palavra matar. Nunca matava: abotoava, apagava, baixava, desintegrava, fazia purê, esfarelava, deitava, pacificava, quebrava, azarava, empacotava, botava lenço e sorriso perenes, arquivava, vomitava. Queimava. Mas o Pajarito eu não queimei, só queria vê-lo e conversar um pouco com ele. Sentir seu tique-taque e recordar meu passado.” (BOLAÑO, 2008, posição: 1304).



“Prefiguração da loucura”, a loucura prestes a ser consolidada<sup>87</sup>. Isso reforça a conhecida tese sociológica de que, sendo o indivíduo produto do meio em que está inserido, o desenvolvimento do narrador num espaço inadequado contribuiu com o possível comprometimento de sua sanidade e para que ele se tornasse um facínora: sendo possivelmente o responsável pelo assassinato dos muitos atores que contracenaram com suas familiares nos filmes pornográficos.

Sobre o trânsito de determinadas personagens em narrativas distintas – apontado no primeiro capítulo da dissertação, que se voltou para a vida e obra de Roberto Bolaño e Rubem Fonseca –, no conjunto de contos selecionado para esta sessão de análises é Olegário Cura a primeira personagem (dentre as analisadas) a empreender esse trânsito. Tendo aparecido inicialmente em “Prefiguración de Lalo Cura”, publicado só em 2001 na coletânea *Putas asesinas*, reaparece na quarta parte, “La parte de los crímenes”, do romance póstumo *2666*. Através do conto, sabemos que Lalo nasceu no “bairro dos Empalados”, bairro fictício da cidade de Medellín, e a quarta parte do romance se passa na também fictícia cidade de Santa Teresa, que faria divisa com o estado do Texas, nos EUA. Nessa parte do romance, que se passa na década de 90, Olegario é um aspirante a policial que ajudará na investigação dos feminicídios ocorridos na cidade mexicana: “el jefe de la policía le preguntó cómo se llamaba. Olegario Cura Expósito, dijo el muchacho. Olegario Cura Expósito, dijo Negrete mirando las estrellas, curioso nombre.”<sup>88</sup> (BOLAÑO, 2016c, posição: 7463). Considerando o deslocamento geográfico, inicialmente poderíamos supor estar diante de uma personagem homônima, isso também por desconsiderar se o último sobrenome do narrador de “Prefiguración...” é Expósito. No entanto, logo nos é dado a saber que o jovem do romance tampouco conheceu o seu pai, que era um religioso, e do ofício deste é que veio o sobrenome “Cura”. Além disso, mais adiante no enredo do romance aparece a seguinte cena:

---

<sup>87</sup> Como forma de não restringir possibilidades de leituras, podemos considerar ainda que na personagem encontra-se a cura por meio do acerto de contas com as próprias mãos. Deste modo, exaltaríamos mais a imagem de um justiceiro propriamente dito, do que a de um louco – que acabaria por configurar a lógica do conto como uma solução simples.

<sup>88</sup> “o chefe de polícia perguntou a ele como se chamava. Olegario Cura Expósito, disse o rapaz. Olegario Cura Expósito, disse Negrete olhando para as estrelas, curioso nome.” (BOLAÑO, 2010, posição: 7002).

Olegario Cura Expósito, dijo. Sí, señor, dijo el muchacho. ¿Y tus amigos cómo te llaman? Lalo, dijo el muchacho. ¿Lalo? Sí, señor. [...] ¿Lalo Cura?, dijo el jefe de policía. Sí, señor, dijo el muchacho. Es una vacilada, ¿verdad? No, señor, así me dicen mis amigos, dijo el muchacho. ¿Lo has oído, Epifanio?, dijo el jefe de policía. Pues sí, lo he oído, dijo Epifanio. Se llama Lalo Cura, dijo el jefe de policía, y se echó a reír. Lalo Cura, Lalo Cura, ¿lo captas? Pues sí, está claro, dijo Epifanio, y también se rio. Al poco rato los tres se pusieron a reír.<sup>89</sup> (BOLAÑO, 2016c, posição: 7494).

Caso desconsideremos o narrador de “Prefiguración...”, escrito entre os anos de 1992 a 1995, qual o sentido desse expressivo estranhamento com o nome peculiar da personagem que não a pretendida alusão a Lalo Cura do conto em questão? Juntando os dois materiais ficcionais, sabemos que “Prefiguración de Lalo Cura” está ambientado no ano de 1999 e que a investigação dos crimes de Santa Teresa deixa de ser descrita no romance em 1997. No conto, consta a informação de que Pajarito Gómez estava então com 49 anos e sabemos que ele era já um adulto quando Connie Sánchez estava com oito meses de gestação, visto ter sido ele um dos colegas de profissão a contracenar com ela. Os homicídios de todos os atores ocorrem em lugares distintos da América Latina, o fato de Lalo aparecer num bairro fictício da Colômbia em 1999 e, pelo menos até 1997, estar no extremo norte do México, sugere esse perfil itinerante da personagem. Por ter trabalhado na polícia mexicana como um jovem aprendiz, podemos depreender ter sido neste ofício que ele começou a utilizar e ter intimidade com armas de fogo. O fato de estar trabalhando diretamente na investigação de assassinatos cometidos contra mulheres pode ter contribuído para o desejo de vingança e captura de todos aqueles que, segundo julgava, haviam humilhado sua mãe e tia. Dispomos, assim, de fortes evidências que justificam a interpretação desenvolvida de uma história obtusa, em certo grau.

“O campeonato”, de Rubem Fonseca, também não confere voz às personagens diretamente oprimidas e apresenta lógica semelhante à presente no

---

<sup>89</sup> “Olegario Cura Expósito, disse. Sim, senhor, fez o rapaz. Como seus amigos te chamam? Lalo, disse o rapaz. Lalo? Sim, senhor. [...] Lalo Cura?, perguntou o chefe de polícia. Sim, senhor, respondeu o rapaz. Está brincando, não é? Não, senhor, é assim que meus amigos me chamam, disse o rapaz. Ouviu, Epifanio?, indagou o chefe de polícia. Ouvi sim, respondeu Epifanio. Ele se chama Lalo Cura, disse o chefe de polícia, e caiu na risada. Lalo Cura, Lalo Cura, sacou? Saquei, claro, disse Epifanio, e também riu. E logo os três caíram na risada. (BOLAÑO, 2010, posição: 7021).

texto de Bolaño. Também narrado em primeira pessoa, aqui por Açoreano, o conto descreve um torneio de conjunções carnavais ilegal (como no caso das produções fílmicas feitas pelo alemão Helmut Bittrich). Mundialmente transmitido, o entretenimento tinha como o seu último campeão Miro Palor, responsável por 14 conjunções num espaço de 24 horas. Quando confrontado numa sauna por Maurição Chango, que afirmava conseguir número superior no mesmo espaço de tempo, Palor parece não dar ouvidos ao que esbravejava o homem, “sabendo talvez que o destino do campeão é ser desafiado sem trégua” (FONSECA, 2012a, posição: 1253). A provocação de Chango, no entanto, é responsável por aguçar a curiosidade dos idealizadores e, embora ilegal, o Executivo J.R. se dispõe a financiar todo o evento e oferecer ainda uma bolsa no valor de quinhentos mil ao ganhador. De modo que Palor, sendo até então o campeão oficial, não pode se abster de participar. Só a partir disso Açoreano é convidado a presidir o evento, e encarregado de elaborar o regulamento da competição. Neste ponto da narrativa, é importante atentarmos para a linguagem jurídica usada por Açoreano na elaboração do documento. Embora vá se constituindo claramente como um conto que beira a ficção científica – dada a idealização de uma sociedade futurista e suas práticas nada conservadoras de entretenimento –, em alguma medida podemos identificar certo realismo. No entanto, é o excesso de detalhes esquisitos empregados no decorrer do relato que vai desconstruindo a possibilidade de verdade, e convertendo o conto em algo bizarro capaz de gerar comicidade.

Seguindo com a descrição dos acontecimentos, temos que no sábado marcado para a realização do evento, transmitido ao vivo para os apostadores através de dois aparelhos de vídeo de 200 polegadas, fica acordado que a apresentação de cada competidor iniciaria às 10h da manhã. O assessor de Miro Palor ficou responsável por selecionar 15 garotas, entre 15 e 26 anos, que auxiliariam o participante e seriam apresentadas junto com ele; já o guia de Maurição Chango, Gorki, optou por não disponibilizar informações prévias das assistentes, de forma que estas seriam conhecidas do público no momento exato da participação. É interessante observar como são apresentadas as ajudantes de Palor neste ponto do escrito ficcional. A relevância em apontar cada especificidade física das moças só reafirma a ideia de mediocridade da sociedade fictícia: desde o tipo de entretenimento consumido, à maneira como essas mulheres são objetificadas. Ou

seja, embora o relato pretenda descrever uma sociedade futurista – e, é esperado, mais evoluída, se confrontada com a do período em que o conto é publicado –, percebemos a manifestação de um traço anacrônico ou, pior, a não evolução deste corpo social (no que se refere ao trato da figura feminina, ou até mesmo dos competidores: representações de escravos sexuais) quando comparado com a sociedade de meados da década de 70, período em que o conto foi escrito. Logo, qual o ideal de modernidade que estaria sendo veiculado no interior da narrativa? Este estaria inscrito na extrema liberação sexual em que pessoas são tratadas como produtos lúdicos e coagidas, através de importâncias materiais, a terem relações sexuais para satisfação de um determinado grupo capaz de pagar pela aquisição deste tipo de material? Caso seja isso, esses dados só reafirmariam a ideia pessimista de evolução linear – caminhamos rumo ao progresso – como ideal utópico.

Diferente do que acontece em “Prefiguración de Lalo Cura” (em que os atores desconsideram as situações de violência a que são submetidos ou, pior, não as questionam; vivem elas pelo fato de “terem que viver”), aqui ao menos a personagem Palor parece compreender e até mesmo defender um ideal, por mais exótico que este se coloque, ao invés de simplesmente sofrer abusos imperceptíveis, pois como ele mesmo aponta: “Você entende que todos os campeonatos buscam apenas preservar a nossa natureza animal? Não podemos deixar de ser um animal. [...] Nós somos animais!” (FONSECA, 2012a, posição: 1364). A fala expressa um desejo saudosista à característica primeira, que antecederia a de humanidade. A crítica de Palor, portanto, se dá em relação à regulamentação imposta à sociedade da qual ele faz parte, em que até mesmo o prazer passa pelo crivo de controle. A aceitação demonstrada pelos apostadores, de outro lado, desmistifica esse excesso de humanização dessa sociedade futurista – é como se o traço considerado por ele como excessivo estivesse sendo imposto por alguma força reguladora, ao invés de pacificamente alcançado, como podemos constatar na fala seguinte da mesma personagem:

O amor está acabando, porque o amor só existe por sermos animais de sangue quente. E hoje estamos finalmente representando o último poético circo da alegria de foder, que *tenta opor as vibrações do corpo à ordem e ao progresso*, aos coadjuvantes psicoquímicos e aos eletrodomésticos. A vocação do ser humano é ser humano. Não é ser

organizado, nem fértil, nem ter o estômago cheio nas horas certas, nem ter como ideal o paraíso de uma placenta infinita. (FONSECA, 2012a, posição: 1364, grifo nosso).

A frase grifada retoma a ideia de imposição considerada anteriormente. Ao final do conto ficamos sabendo ter Palor batido o próprio recorde. Somos informados também de que, embora o torneio tenha sido oficializado pelo governo, a marca do competidor nunca foi batida e as pessoas deixaram de se interessar pelo campeonato já há algum tempo, “Ninguém mais se emociona com ele, aqui no formigueiro.” (FONSECA, 2012a, posição: 1380). As críticas articuladas nesse conto, em especial, nos fornecem algumas outras chaves de leitura. No entanto, voltando nossa atenção para o que nos propomos a discutir, é imprescindível elencarmos certos pontos a partir da leitura comparativa (atentando mais para as semelhanças do que para as diferenças entre os contos analisados neste item).

O primeiro ponto de contato entre essas narrativas é o de que, antes de abordarem representações de violências materiais e simbólicas voltadas ao feminino, como parece acreditar a personagem de Lalo Cura ao encarar os atores de sexo masculino unicamente como algozes e não também vítimas da indústria pornográfica, tratam de expressões violentas que indistinguem gênero: os corpos estão sendo objetificados, ainda que um abuso feito sobre um corpo feminino difira de um masculino, e isso por uma série de implicações que não cabem ser explicitadas aqui. De igual maneira, a própria interpretação social realizada através de tal objetificação também difere. Em seu *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, Georg Lúkacs, ao tratar sobre o fenômeno da reificação, considera que com o processo moderno de mercantilização, o produto, gerado a partir do domínio da força de trabalho de um grupo, assume valor objetivo e todas as relações da sociedade passam a restringir-se a isso, sendo essa forma de mercantilização a ditar a relação entre os homens. Com tal reificação, também a força de trabalho se converte em mercadoria, de modo que as relações entre os indivíduos passam a se estabelecer através de um valor material. Georg Lukács aponta ainda ser “típico da estrutura de toda a sociedade que [...] esse tornar-se mercadoria de uma função do homem revele com vigor extremo o caráter desumanizado e desumanizante da relação mercantil.” (LUKÁCS, 2003, p. 209) Assim que, nos dois contos, temos não só a força de trabalho, mas os próprios

corpos das personagens que participam dos atos ilícitos convertidos em mercadoria para o consumo de um público.

Acerca do que indicamos anteriormente, embora estejamos diante de uma forma aproximada de abuso, a leitura depreendida de como ela se manifesta a depender de cada gênero sexual, que nada mais é que uma leitura sociocultural, é a responsável por determinar a intensificação ou atenuação do ato de violência. E é justamente isso que impõe a sugestão de punição voltada à figura masculina, empreendida por Lalo no primeiro conto, e a total desconsideração de um ato violento compreendida por Palor no segundo. Se, condicionados pela similaridade dessas leituras de mundo, considerarmos que se tratam realmente de representações distintas de violência e atingem em maior grau a figura feminina, por qual razão as vozes destas figuras são totalmente excluídas nos dois contos? Sendo, em “Prefiguración de Lalo Cura”, as parentes do narrador as mais agredidas, por que não nos é dado conhecer sequer o destino final tido por elas? Já que compreendemos, e até julgamos completamente coerente, que sendo Lalo o narrador, não poderíamos ter acesso aos sentimentos de sua mãe e tia uma vez que ele próprio desconhece tais sentimentos (e isso pode ser facilmente justificado visto ser ele criança quando se dá a maior parte dos abusos, logo, se configura numa questão de lógica interna da narrativa que o mesmo tenha sido privado deste tipo de informação). Já em relação ao conto “O campeonato”, por qual motivo a voz narrativa é cedida ao árbitro, Açoreano, e não a um dos competidores? Estas indagações nos levam ao próximo ponto de convergência entre as narrativas e nos faz chegar ao questionamento do título: “Voz aos marginalizados?”.

No terceiro capítulo de seu *Marxismo e crítica literária* – “O escritor e o comprometimento com a arte” –, Terry Eagleton ao falar da relação da arte com a classe trabalhadora diz que quem tem uma visão, por menor que seja, da crítica marxista, sabe que ela chegou a orientar os escritores do período das revoluções proletárias para que estivessem ao lado dos trabalhadores na confecção de um material que representasse os anseios dessa classe. Reconhecendo ser o proletariado desfavorecido em questões artísticas, posto a arte atender quase totalmente os interesses da burguesia, surge na Rússia o movimento *Proletkult*, que na tentativa de superação duma arte burguesa pretendia formular uma que estivesse atrelada aos interesses da classe trabalhadora. No entanto, por logo converter-se

em dogma, o material que passou a ser produzido em pouco diferia um do outro, gerando uma perseguição a artistas que porventura viessem a criticar o modelo estabelecido por tal movimento. Para entender mais a fundo como ele foi concebido, no ponto seguinte Eagleton traz uma fala de Lenin afirmando ser “A liberdade do escritor burguês não mais que a dependência disfarçada da bolsa do dinheiro... Abaixo os escritores sem partido!”. Nesta fala, porém, ele se referia mais que nada à literatura destinada a um partido político ao invés de à escrita puramente imaginativa. Tirada de contexto e interpretada de maneira distorcida, ela foi usada para impulsionar um cerceamento nas futuras produções do que ficaria conhecido como realismo socialista – impulsionado pelo *Proletkult* e *RAPP* –, sendo que tanto Lenin, quanto Trotski, defendiam a autonomia em arte: prova disso era o reconhecimento dado à produção de Tolstói, mesmo o reprovando como indivíduo por julgá-lo reacionário religioso. No mais, eles defendiam que deveria haver liberdade em termos de arte uma vez que, por mais que um artista apresentasse inclinação moral para uma ideologia específica, sua produção poderia superar tal traço característico e ser bem realizada.

No ponto seguinte o crítico britânico traz que, embora a doutrina do realismo socialista estivesse pautada inicialmente nas ideias sobre política, economia e sociedade de Marx e Engels, os verdadeiros precursores deste movimento “estético-político” eram os russos do século XIX: Belinski, Tchernichevski e Dobroliubov, e que também Marx e Engels defendiam uma autonomia em arte. Não que esta não devesse ser política, poderia, contanto que fosse verossímil. Se, ao invés disso, fosse apenas panfletária a ponto de perder seu valor estético, seria um tanto melhor que não apresentasse ideais socialistas. Um dos escritores admirados por Marx, Balzac, era completamente reacionário e seu posicionamento político em nada tinha a ver com o dos dois pensadores, ainda assim era admirado por eles pela sutileza e valor de verdade contidos em seu material artístico, segundo aponta Eagleton.

Para explicar a teoria do reflexo, dando seguimento ao capítulo, o estudioso se vale de uma arte verossímil capaz de representar algo possível de acontecer no plano do real, em contraste com a proposição de um retrato fidedigno da realidade como era pretendido por essa teoria. Assim que, para ela, a arte nada mais seria que um reflexo da sociedade e por isso os defensores do realismo socialista propunham uma arte engajada politicamente, capaz de moldar a sociedade no



intuito de educá-la. Eagleton e outros pensadores defendem, no entanto, a impossibilidade na sustentação de tal teoria. Para eles, o fazer artístico perderia o sentido se fosse um simples arremedo, uma cópia fiel da sociedade, convertendo-se num reflexo distorcido e fragmentário. A representação do possível, compreendendo isso, não implicaria um espelhamento passivo da sociedade.

Ao encerrar o capítulo tratando do comprometimento na literatura e o marxismo inglês, o teórico afirma que a arte será mais ou menos engajada a depender de seu momento histórico, costumando elaborar respostas em momentos de repressão, e que “numa tal era, a necessidade de uma arte explicitamente revolucionária torna-se premente. Se vivemos ou não nós próprios num desses períodos, eis uma questão a ser considerada seriamente” (EAGLETON, 2011, p. 75). Logo, ela não deve curvar-se a atender tais ou quaisquer que forem os preceitos, visto que influxos outros implicarão a realização de tal arte. Para embasar este raciocínio, Eagleton coloca ainda um pensamento de Lukács que justifica terem existido artistas que foram capazes “de captar e retratar a vida popular de um modo mais profundo, autêntico, humano e concretamente histórico do que mesmo os escritores mais notáveis dos nossos dias...”, ainda que sua inclinação ideológica não estivesse conforme àquilo que expressavam por meio da arte.

Após esse breve resumo das ideias que Terry Eagleton desenvolve ao longo de todo um capítulo, reconhecemos características políticas<sup>90</sup> nos dois contos analisados, como defendido pelo estudioso, e não panfletárias, o que ajuda na

---

<sup>90</sup> Reinterpretando o “fenômeno da reificação”, trabalhado por Lúkacs, e aplicando-o no interior dos contos é inegável que os corpos das personagens violentadas estão sendo reificados. Por não podermos afirmar até que ponto elas são conscientes da violência a que estão sendo submetidas, temos total convicção de que estão passando por esse tipo de exposição para que sejam capazes de suprir necessidades básicas – não esquecer que no conto de Bolaño, por exemplo, é um europeu que vem a espaço latino-americano realizar as produções pornográficas e, no de Fonseca, há uma grande estrutura por trás do campeonato capaz de burlar a proibição de eventos desse tipo e, ainda, de televisá-lo. Uma das primeiras violências com a qual estamos lidando é a de classe, já que, nos dois contos, os idealizadores dos espetáculos pornográficos se valem da fragilidade socioeconômica dos participantes para conseguir assegurar sua participação. O rol de violências só vai se intensificando, passando inclusive pela simbólica, como afirmado no início deste item. Assim que as características políticas estão muito bem delimitadas. Em relação a por que não é cedida voz às personagens mais marginalizadas nos dois contos, podemos dizer que por simples escolha de cada um dos escritores. Acreditamos que isso ajuda na manutenção do valor estético das narrativas, além de comprovar que não existem regras ou fórmulas em produções tão vastas como nas das literaturas que estamos estudando. Deste modo, a afirmação de que nessas literaturas há necessariamente uma concessão de vozes aos indivíduos menos favorecidos é problemática e questionável.

conservação do valor estético de cada uma das narrativas. A questão da verossimilhança aparece bem trabalhada em ambas – é perfeitamente aceitável que um europeu venha a espaço latino-americano pretendendo trabalhar na produção de materiais pornográficos, fazendo uso de habitantes locais para que atuem nas produções audiovisuais e as distribua em larga escala; assim como é verossímil que o filho de uma das atrizes, já na fase adulta, tendo contato com o material produzido e racionalizando as perversões a que suas parentes foram submetidas, converta-se num facínora e resolva fazer justiça com as próprias mãos. Partindo para o outro conto e considerando o submundo costumeiramente narrado por Fonseca, soa pouco crível um campeonato de conjunções carnavais, tendo as apostas e jogos de azar tanto apelo na cultura brasileira (não esquecer que os cassinos e jogos do bicho são ilegais em todo o território nacional, por exemplo), e tudo projetado numa sociedade com ares futuristas? Considerando também a supressão de vozes dos indivíduos menos favorecidos, se nas sociedades em que estão ambientadas as narrativas os seres marginalizados não apresentam vez, nem voz, por que a ficção deveria corrigir esta falta? Propondo-se a corrigir, não estaria prejudicando a verossimilhança apontada nas considerações de Terry Eagleton por, com tal escolha, enfraquecê-la? Para desenvolver melhor esta questão, recorreremos a ideias já trabalhadas no primeiro item de análises deste capítulo, o 3.1, em que Ricardo Piglia defende a duplicidade de histórias no interior do conto moderno.

Além da tese de que um conto é estruturado por duas histórias, considerando ser a de número um trabalhada em primeiro plano, enquanto a segunda é construída em segredo e que, assim, o efeito de surpresa é obtido quando o final dessa história secreta aparece na superfície do conto, trazendo tais ponderações para a leitura de “Prefiguración de Lalo Cura”, percebemos que o que se pretende nele não é relatar a história de abusos sofridos por Connie e Doris Sánchez, senão, a partir da organização de vários relatos ocorridos durante a infância de Lalo, inserir o desenvolvimento pessoal do narrador neste espaço e justificar a transgressão moral sofrida por ele. Pois, mesmo ele não figurando como a principal vítima, apresenta essa história pretendendo justificar como chegou ao ponto em que se encontra (justificando, indiretamente, os atos cometidos por ele). Aplicando as mesmas ponderações na leitura de “O campeonato”, a primeira e mais óbvia história seria a descrição de uma competição carnal ilegal, e a que está sendo trabalhada nos

interstícios da história principal, a repressão desempenhada pelo governo da sociedade fictícia.

Relembrando também o que Piglia insere no ponto de número VI do seu texto, ao citar a teoria do iceberg, de Hemingway, determinando que o mais importante da narrativa nunca é contado, que a história secreta é construída, desse modo, com o não dito e que este estaria encerrado nos campos do subentendido e da alusão, temos como explicitado nos contos analisados tanto o fato de Olegário Cura ter se convertido num matador de aluguel, em “Prefiguración de Lalo Cura”, quanto o governo desempenhar reprimendas na sociedade fictícia de “O campeonato”. Não podendo ser estas, portanto, as histórias secretas dos dois contos, partimos para os possíveis homicídios desempenhados por Olegário, no conto de Bolaño – uma vez que isto não é expreso, mas apenas que os atores estão todos mortos: tendo sido assassinados ou morrendo por complicações de saúde (e a causa da morte de cada um deles ser de conhecimento do narrador) –, e para a possível crítica no conto de Fonseca, de que a racionalidade em excesso ao invés de nos conferir mais humanização, está nos transformando em seres superficiais e retirando de nós a característica de seres humanos.

No mais, embora estas ideias tenham possibilitado novos vieses para as narrativas discutidas, as eleições do que será trabalhado em primeiro plano (feitas por cada autor) desmistificam a ideia encarada como regra de que este tipo de literatura tenha como característica determinante a transferência de voz aos seres oprimidos de nossa sociedade. Como pudemos ver, não se trata de uma escolha aleatória ou que pretenda corrigir injustiças sociais, traço mais atrelado a uma arte panfletária que política – como explicado por Eagleton. Há toda uma justificativa por trás desse tipo específico de narrativa – em que se trabalha com o tempo, e, portanto, a objetividade é essencial na construção de uma história bem acabada. De modo que uma crítica geral da obra será sempre redutora ao pretender apontar um aspecto como regra, principalmente se tratamos de contos.

A argumentação desenvolvida aqui parte de uma questão que já parece consolidada e que, ainda assim, foi problematizada por Terry Eagleton, uma vez que ter essa premissa de necessariamente conceder voz aos menos favorecidos, nos textos literários com certo viés político, como modelo a ser seguido, se assemelharia

às orientações dadas pela crítica marxista no período das revoluções proletárias. Essas orientações abrigavam o intuito de que as revoluções adquirissem maior força/prestígio, tendo em vista que muitos referenciais artísticos ainda não representavam diretamente os dilemas da classe trabalhadora. Sendo estes retratados por meio da arte, o público a consumir esses materiais teria acesso às discussões de maneira amena, sem que fosse necessário ter contato direto com manifestos ou textos que se propunham a empreender diretamente esse tipo de discussão social. Além de, com o exercício de análise dos contos deste item, termos demonstrado claras exceções de uma máxima que parece ter se cristalizado em torno dessas produções (principalmente da de Rubem Fonseca), como se a literatura tivesse a finalidade de resolver os problemas sociais na concessão de voz àqueles que são silenciados socialmente – o que, já ficou claro, não ser sua função porque, se consegue mudanças de perspectiva desse tipo, é muito mais por meio de uma construção do próprio leitor, uma vez que o texto literário não é e não precisa ser didatizante. E temos conseguido sustentar a nossa argumentação por meio da própria crítica de visada marxista, capaz de desmistificar um posicionamento mais entusiasta – de que a arte deve estar ao lado do menos favorecido –, à medida que justifica o porquê a literatura deve preservar o seu valor estético. Reconhecendo, de igual maneira, que isso não atenua o seu caráter e não diminui às proposições políticas que, porventura, possam estar contidas nos textos literários. A circunstância de a voz não ser concedida diretamente aos indivíduos mais marginalizados, nos dois contos, antes de indicar uma produção pouco engajada, ressalta a tentativa de manutenção dum aspecto verossímil à medida que traz estes elementos para reflexão. Já o fato de o discurso não ser inflamado, previne-o de uma leitura redutora por parte de uma classe que, por acaso, não compartilhe dos mesmos valores da classe menos favorecida, como também, ao não executar esse tipo de restrição (fazendo com que o texto seja entendido como um material representativo de determinados nichos) possibilita o alcance de um maior público leitor, sendo este o mais heterogêneo possível.

Pelo fato de nos dois contos analisados neste item a figura feminina ter tido papel importante para o desenvolvimento das histórias, mas, ainda assim, apresentar uma participação quase anulada, no item seguinte trabalharemos justamente com duas narrativas que demonstram a representação dessa figura. Esse

movimento permitirá que recuperemos, em alguma medida, todo o conjunto de textos que vem estruturando este trabalho. Vamos ao encerramento da argumentação...

### 3.4 A MULHER COMO PRODUTO – REPRESENTAÇÃO DE UM GÊNERO:

Publicado inicialmente em livro homônimo de 1969, o conto “Lúcia McCartney” é de uma qualidade considerável e também contribuiu para a rápida (e merecida) inserção do nome de Rubem Fonseca como o de um dos grandes contistas do país – o escritor estava em sua terceira publicação literária. Dividido em oito partes e narrado em primeira pessoa por Lúcia, a agilidade na concessão de informações verificada no conto já anunciava um traço que se confirmaria característico na obra do autor. Embora diante de uma narrativa, é como se estivéssemos sendo transportados para uma sessão de cinema e, para validar essa afirmação, basta que consideremos o parágrafo de abertura do conto: “Abro o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga. Fico espreguiçando. Isa quer que eu coma. Quer que eu deite cedo. Pensa que sou criança.” (FONSECA, 2009a, posição: 133).

Embora disponhamos de vagas informações acerca da narradora-personagem – apenas no ponto VI nos é dado a conhecer algumas das características físicas de Lúcia por meio de uma carta direcionada a ela: “Eliete usa o cabelo curto, como você, e os olhos dela têm o mesmo brilho negro dos seus” (FONSECA, 2009a, posição: 295), e, no ponto seguinte, que ela tem 18 anos –, em pouco tempo de iniciada a leitura, intuímos estar diante de uma personagem de beleza solar, e essa informação é transmitida pela maneira como Lúcia se comunica conosco.

A respeito da limitação de informações, essa não é uma falta própria de Lúcia, mas que também acomete às outras personagens: Isa, Renê, José Roberto e os tios da garota. As duas primeiras parecem ser uma espécie de cafetões da jovem. Isso porque, em meio às breves informações, no terceiro parágrafo do ponto I nos é informado que: “O Renê me telefona pra fazer um programa de noite. Eu digo que está bem. Tomo nota do endereço.” (FONSECA, 2009a, posição: 133). Ela, porém, se trata de uma prostituta distinta que parece não ter sua vida privada afetada pelo exercício da profissão. Essa afirmação está apoiada na constatação de que os outros jovens, que participam da sua vida social, desconhecem o ofício da jovem.

Lúcia sustenta uma vida comum de garota de classe média<sup>91</sup>: “Na praia está toda a turma. Combinam ir pro Zum Zum. Eu digo que talvez vá. Se o meu programa acabar cedo eu vou. Mas eu não digo nada do meu programa pra eles. Eles estão por fora.” (FONSECA, 2009a, posição: 133).

Além de morar num bairro sofisticado próximo ao mar, essa vida de classe média garante a Lúcia acesso a produtos culturais como discos e livros. A intimidade com esses produtos faz dela uma acompanhante distinta, o que é determinante para que conheça José Roberto – um dos pedidos deste a Renê foi o de que mandasse uma garota inteligente para encontrá-lo –, o cliente paulista que aparecerá durante toda a trama. A proximidade com esses produtos, também, contribui para o desenvolvimento do caráter inventivo da moça. No primeiro trecho em que aparece desempenhando o seu ofício, por estar entediada com o jogo de sedução com pessoas que, inicialmente, não despertavam o seu interesse, a jovem se coloca a criar histórias mentais. Essas histórias daquilo que poderia ter sido – chamadas por ela de “diálogos inventados” e que faz com que os participantes figurem, de certo modo, como suas personagens – aparecem de diferentes maneiras ao longo do conto, como nos exemplos das imagens a seguir:

Imagem 1:

**DIÁLOGO POSSÍVEL (*mas inventado*)**  
**UM COROA**

Meu prezado amigo { deseja ficar com a moreninha de cabelos curtos?  
ainda que reconhecendo os seus inegáveis encantos, minhas predileções se inclinam para a jovem loura de olhos verdes.  
aceito qualquer composição. Fique com a loura. Eu fico com a morena.

Imagem 2:

**CENA (*subjéitiva*)**

— Isso aconteceu com outras garotas?  
— Isso o quê?  
— De botar o fone nos ouvidos e ficar gritando igual uma surdinha, como eu fiz.  
— Não. Aconteceu com minha mãe, mas ela não é propriamente uma garota.  
— Você tem mãe?  
— Você acha que eu sou muito velho para ter mãe?  
— E ela veio aqui?  
— Veio.  
— E você traz a sua mãe ao mesmo lugar em que você traz as suas, essas...

<sup>91</sup> E esse parece ser dos tipos de prostituta que despertavam a atenção erótica do autor. No romance de conhecido fundo autobiográfico, *José*, essa afirmação aparece veiculada da seguinte forma: “Para José as trabalhadoras do Mangue, que na adolescência ele ‘espiava através das janelas’, eram pessoas que lhe despertavam apenas compaixão, ao contrário das mulheres da rua Conde Lage, na Lapa, que provocavam encantamento, mulheres saídas das páginas de Henri Murger ou de Balzac, que tinham seus encontros galantes nas salas privadas dos restaurantes de luxo de Paris, para comer finos acepipes e beber voluptuosos vinhos de cepa nobre, antegozando uma refinada noite de prazer.” (FONSECA, 2014, posição: 542).



<p>OUTRO COROA</p> <p>Ora, ora, meu distinto e querido companheiro</p>	<p>{</p> <p>nem por um momento pensei em privá-lo de sua eleita. Cedo-a com inexecedível prazer.</p> <p>a lourinha é realmente um encanto.</p> <p>a moreninha tem um ar melancólico que me seduz. E a loura é um ser esplêndido, cheio de luz que me atrai como se eu fosse uma libélula.</p> <p>}</p>	<p>— Eu moro aqui. Quando estou no Rio. Essas o quê?</p> <p>— Acho que você está mentindo. Essas vagabundas.</p> <p>— Eu não minto nunca.</p> <p>— E quem é a Suely?</p> <p>— Suely? Nunca ouvi falar em Suely.</p> <p>— Mentiroso.</p> <p>— Eu não minto nunca.</p> <p>— Então passe bem. Adeus.</p> <p>— Espere. Não me deixe. Por favor!</p> <p>Tiro os fones do ouvido.</p>
--	--	---

(FONSECA, 2009, posição: 145)

(FONSECA, 2009, posição: 187)

Figura 1 - Diálogo possível e Cena (subjetiva)

<p><b>Imagem 3:</b></p> <p><b>DIÁLOGO</b> (<i>Inventado, depois de um sonho</i>)</p> <p><b>CLIENTE</b> (<i>José Roberto</i>)</p> <p>Por que você {</p> <p>{ faz programa?</p> <p>{ é prostituta?</p> <p>{ vai para a cama com os homens?</p> <p><b>PROSTITUTA</b> (<i>eu</i>)</p> <p>Porque {</p> <p>{ ganho pouco {</p> <p>{ no escritório.</p> <p>{ na loja.</p> <p>{ na TV.</p> <p>{ me perdi.</p> <p>{ gosto.</p> <p>{ perdi meu emprego.</p> <p>{ tenho um filhinho para sustentar.</p> <p>{ estou esperando uma nomeação.</p> <p><b>Eu não sou prostituta.</b></p> <p><b>Você não vai tirar a roupa, benzinho?</b></p>	<p><b>Imagem 4:</b></p> <p><b>CLIENTE</b> (<i>José Roberto</i>)</p> <p>O dinheiro que você ganha é {</p> <p>{ fácil?</p> <p>{ muito?</p> <p>{ vil?</p> <p><b>Você sabe o que é complexo de Édipo?</b></p> <p>Já ouviu falar em {</p> <p>{ Freud?</p> <p>{ Sófocles?</p> <p><b>Daqui a pouco eu tiro.</b></p> <p><b>PROSTITUTA</b> (<i>eu</i>)</p> <p>Ganho {</p> <p>{ regularmente.</p> <p>{ mais do que uma datilógrafa.</p> <p>{ mais do que um gerente de banco.</p> <p>{ mais do que uma operária.</p> <p>{ mais do que um coronel do Exército.</p> <p><b>Conheço os dois mas prefiro o Sócrates (porque tomou cicuta).</b></p> <p><b>Você não vai tirar a roupa, benzinho?</b></p> <p><b>CLIENTE</b> (<i>José Roberto</i>)</p> <p><b>Daqui a pouco eu tiro.</b></p> <p><b>A prostituta é uma mulher imoral?</b></p>
--	--

(FONSECA, 2009, posição: 322)

(FONSECA, 2009, posição: 326)

Figura 2 - Diálogo (inventado depois de um sonho)

Recuperadas essas informações mais gerais a respeito do texto literário trabalhado aqui, é oportuno justificar a escolha do título deste último item. Esse movimento nos permitirá um maior aprofundamento nos exercícios de análise e interpretação dos contos escolhidos. Para tal, recorreremos a ideias desenvolvidas por Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, no livro *A mulher escrita*, sobre a personagem de sexo feminino na literatura. Nele, as autoras refletem que:

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. [...]

É no e do espelho da folha branca do texto que surge esta figura de mulher que circula no imaginário literário e social. Entretanto, a idealização feminina, qualquer que ela seja, sempre cumpre a sentença de morte da mulher. Se ela aceita este lugar, ela aceita a sua petrificação, por mais bela e perfeita que seja a estátua onde ela se erige: aí é o lugar da alienação do seu desejo.

Como construção imaginária, ela é sintoma e fantasma masculino, e o maior fascínio da ficção reside justamente em fazer coincidir, ilusoriamente, a realidade com uma miragem. E essa miragem do feminino vem seduzindo há séculos, nesses textos em que o narrador ou o poeta são capazes de fazê-lo falar, por meio do gesto mágico do deslocamento de vozes. E o que é masculino torna-se feminino, e o desejo do impossível torna-se o possível do desejo.

Imagens exemplares dessas figuras veem-se nos perfis de mulher construídos por José de Alencar, que acabam se revelando ecos do desejo alheio. (BRANCO; BRANDÃO, 2004, pp. 11 – 13).

Incentivados por essas reflexões e pelo papel que a figura feminina tem ocupado nas literaturas de Bolaño e Fonseca, até este ponto do trabalho – considerar que, com exceção das narrativas “Putas asesinas” e “O cobrador” (pela curta, mas determinante participação da personagem Ana Palindrômica na trama), as personagens femininas têm atuação quase anulada nas construções ficcionais sendo, raras vezes, agentes da ação<sup>92</sup> –, é que decidimos pelo título do item: “A mulher como produto – Representação de um gênero”.

Pelo fato de, até aqui, só termos notícias de parte do enredo de “Lúcia McCartney”, não é difícil deduzir o porquê estamos atentando para a presença da mulher como produto – lembrar do conceito de reificação trabalhado no item anterior; é nítido que o próprio corpo da personagem funciona como meio para que ela consiga sustentar a vida que leva. E, além disso, ela figura como produto final da imaginação de um autor do sexo masculino, como problematizam as pensadoras citadas. No que diz respeito à representação, devemos ter em conta o apagamento de figuras femininas nas narrativas trabalhadas e, quando representadas, a posição na qual elas são inseridas: a) “as mulheres somos umas putas assassinas”; b) a ação extremada de Ana Palindrômica que, inicialmente, se apresenta sem razão de ser (ela faz parte da classe de prestígio; carece de justificativa para se rebelar contra

---

<sup>92</sup> Na literatura de Bolaño, costumam aparecer com mais frequência (tendo um papel de destaque) que na de Fonseca. *Amuleto* e *Una novelita lumpen*, por exemplo, são romances narrados integralmente por uma personagem feminina.

os outros integrantes da sua classe); c) a *jovem* – juventude é um traço fundamental – inteligente, sensual, encantadora e a função que desempenha para dar conta da sua vida. Longe de pretender uma leitura romantizada – em que as mulheres figurem como tudo de melhor que há no mundo (o que seria, de igual maneira, uma idealização) –, a representação empregada nesses textos não nos parece das mais elogiosas para o universo feminino.<sup>93</sup> E, o fato de essa representação estar sendo executada por personalidades masculinas, como bem apontam Branco e Brandão, faz com que ela se apresente carregada de idealizações.

Note-se, dando continuidade ao exercício de análise, que optamos por encerrar a citação com uma menção feita a determinadas produções do escritor brasileiro, do século XIX, José de Alencar e que isso não se deve a uma decisão aleatória. Tendo em vista o grau de conhecimento literário de Rubem Fonseca e a não gratuidade das suas escolhas, não é coincidência que sua personagem, prostituta, tenha como nome Lúcia. Esse nome faz referência direta a uma das grandes personagens femininas de José de Alencar, do romance epistolar *Lucíola*.<sup>94</sup> De maneira bem geral, nele é contada a história de amor entre Lúcia – famosa cortesã do Rio de Janeiro – e Paulo – narrador do romance/personagem que escreve e endereça as cartas que constituem a narrativa. Antes da mudança de nome, que acontece com o início da profissão – por razões que não cabem ser abordadas aqui<sup>95</sup> –, ela se chamava Maria da Glória.<sup>96</sup> Também a personagem

---

<sup>93</sup> Num cenário em que se tem falado tanto sobre a importância da representatividade, o apagamento das figuras femininas – principalmente na obra de Rubem Fonseca – chega a ser mesmo decisivo para a não leitura por parte de, principalmente, algumas mulheres (por não se verem representadas em sua literatura).

<sup>94</sup> E a correspondência entre as personagens de Alencar e de Fonseca não está encerrada apenas no fato de elas se chamarem Lúcia e serem prostitutas. É pertinente apontar a caracterização física que temos de Lúcia McCartney, recuperada anteriormente, que faz menção aos cabelos e aos olhos da moça. Também no romance *Lucíola*, são precisamente os cabelos – “[...] vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração” (ALENCAR, 2012, posição: 103, grifo nosso) – e os olhos – “As vezes e quantas, ela chegava-se para mim corando, e começava a olhar-me com os seus grandes olhos negros...” (ALENCAR, 2012, posição: 994, grifo nosso) – da personagem que são referenciados durante partes distintas do romance.

<sup>95</sup> De todo modo, acreditamos que o romance dispensa apresentações. Dito isto, citaremos apenas questões essenciais para a explicação do conto, de modo a não desviar muito do nosso foco central.

<sup>96</sup> Não desconsiderar, em momento algum, o processo de “representação idealizada” que é tensionado em citação de Branco e Brandão. Quando a personagem de Alencar era virgem, mantinha esse nome. Após ser enganada (aos 14 anos) e levada à vida de prostituição, passa a se chamar Lúcia. Ou seja, guinada radical do céu (Maria da Glória) para o inferno (Lúcia, nome que

Lúcia, de Fonseca, faz uso de um pseudônimo, basta considerarmos que no primeiro diálogo que ela tem com José Roberto, há a seguinte passagem: “‘gosta de quê?’, ‘gosto de música e poesia’, ‘gosta de que poetas?’, ‘gosto de Fernando Pessoa, Beethoven, Lennon e McCartney. *Já me chamei Lúcia McCartney.*” (FONSECA, 2009a, posição: 152, grifo nosso).

Seguindo nessa trilha dos nomes, embora tenha nítida influência da personagem de Alencar, a de Fonseca é a Lúcia do século XX e, para contribuir nessa atualização, um dos recursos utilizados é o sobrenome de um dos quatro integrantes dos Beatles<sup>97</sup>, Paul McCartney. Em uma das cartas endereçadas a Lúcia, José Roberto coloca: “A letra está inteira na capa do disco. Você já deve conhecê-la. A música, do teu irmão (ou ex-noivo?) McCartney, é muito bonita também.” (FONSECA, 2009a, posição: 349). A inserção desse sobrenome, para além da questão comercial – pensar na especulação que deve ter sido gerada entre os leitores da época, uma vez que McCartney aparecia já na capa do livro –, indica esse espírito sonhador da personagem pautado na crença de não apenas conhecer Paul McCartney, mas de vir a se casar com ele – adquirindo, assim, o seu sobrenome. De igual maneira, contribui para a representação de Lúcia como sendo uma garota imatura – característica tida de maneira corrente como própria para pessoas de pouca idade –, ainda que apareça mais de uma vez (de formas distintas) que ela fosse inteligente. É, como sugerido por Branco e Brandão, uma escolha de partir da ideia que se tem por verdade para confeccionar a representação de uma personagem do sexo feminino (neste caso, uma jovem desse sexo). Ainda segundo as autoras, e retomando discussões outras da obra *Lucíola* – que dialogam diretamente com o conto que estamos trabalhando aqui –, elas colocam que nesse romance:

[...] há a presença de uma personagem feminina que transgride uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de determinada ordem. [Essa personagem], ao mesmo tempo que [agente], [torna-se] [vítima] de sua própria transgressão.

Em *Lucíola* há uma dupla transgressão: inicialmente, quando Lúcia rompe a lei paterna e se prostitui; em seguida, quando se apaixona por Paulo, o que é uma transgressão às avessas, pois a prostituta,

---

remete a *Lúcifer* dada a ocorrência de mesmo radical) – ainda que a pureza de espírito seja mantida durante todo o romance, o que cai em desgraça é o corpo.

<sup>97</sup> No momento de lançamento do livro, 1969, a banda ainda estava na ativa.

colocada num espaço de exclusão, num mundo que se opõe à “boa sociedade”, teria de obedecer aos seus limites, sem tentar voltar a uma convivência à qual ela não tem mais direito. [...]

Partindo do princípio de que a linguagem tem o poder de instaurar uma ordem hierárquica, aquele que fala ocupa um lugar privilegiado nessa hierarquia. [...]

[Em] *Lucíola*, a função da leitura é alimentar não seus sonhos, mas sua culpa. Lendo a *Dama das camélias*, a personagem aí se reconhece iniciando o seu processo de autodestruição.

Não há, entretanto, referência à leitura de narrativas femininas, pelas quais a mulher falasse, revelando a si mesma o seu mundo emocional. Só pela própria fala ela se conheceria, instaurando suas próprias verdades, principalmente aquelas relativas às suas exigências emocionais e sexuais. [...]

Em *Lucíola*, todavia, o discurso de Paulo vai exercer sobre Lúcia uma sedução às avessas, na medida em que transforma o discurso sarcástico num discurso de desestima e autopunição. A agressividade, antes desviada basicamente para o mundo exterior, dirige-se agora para ela própria. Tal processo de autodestruição culmina com a morte de Lúcia, transformada em “musa cristã”. (BRANCO; BRANDÃO, 2004, pp. 43 – 49).

Em “Lúcia McCartney”, no que diz respeito à transgressão de determinada ordem moral, esse é um traço que verificamos com bastante clareza já no terceiro parágrafo do conto, dado o ofício que ela desempenha para manter a vida. É facilmente verificável que ela tem satisfação unicamente com o que obtém no desempenho da sua função, capaz de assegurar o seu estilo de vida. Os encontros sexuais, quando vendidos, são tediosos para a personagem – e esse traço é percebido pela ausência de interesse que a personagem demonstra; mesmo sem conhecer com quem sairá, ela já está torcendo pelo fim do programa para poder ir ao Zum Zum –, o seu prazer genuíno está nas festas que consegue frequentar acompanhada de pessoas da sua idade, nas saídas com os rapazes que conhece nessas festas, em acordar tarde, ir à praia, ouvir música, etc.

No conto analisado, igualmente, aferimos o processo de dupla transgressão apontado por Branco e Brandão. A personagem de Fonseca, diferente da de Alencar, não rompe diretamente a “lei paterna”, perto do desfecho ela revela: “Não tenho pai nem mãe. (Mas até acho bom eles terem morrido, para não ficarem iguais aos meus tios. Pai e mãe não fazem falta. [...])” (FONSECA, 2009a, posição: 407). No entanto, além da subversão do plano moral, ela similarmente se apaixona de maneira inesperada por José Roberto – o que é um dado curioso já que, mesmo depois de conhecer José, ela não desejava o encontro: “Torço para o paulista não me escolher. Ele me olha e quase enfio o dedo no nariz para ele ficar com nojo. Mas não enfio, até rio para ele, um riso de garota tímida que eu sei fazer” (FONSECA,

2009a, posição: 145) –, o cliente mais velho que é retomado ao longo da trama. Eles têm uma conexão estranhíssima – inicialmente afirma que não teria relação sexual com ela, que estava ali por conta da insistência dos amigos cariocas, mas acabam transando –, porém, no final da noite Lúcia declara: “Estou no Zum Zum com os garotos. De vez em quando penso no coroa. O que será que ele faz?” (FONSECA, 2009a, posição: 160).

O primeiro encontro entre as duas personagens é tão superficial a ponto de José sequer fazer questão de se apresentar para Lúcia. Até o dia seguinte, quando ele volta a procurá-la, ela o conhecia apenas como “paulista”: “Isa gostaria de saber coisas sobre o paulista [...] Também não sei nada sobre esse José Roberto. Nem sei se ele é mesmo paulista. Nem sabia que ele se chamava José Roberto. José Roberto não é nome de coroa.” (FONSECA, 2009a, posição: 160). Ele marca um novo programa, agora na casa em que se hospedava quando estava no Rio de Janeiro, e Lúcia acaba tendo acesso a novas informações sobre sua vida. Diferente do que a jovem parece estar acostumada, José Roberto a trata de maneira não tão incisiva – enxergando um ser humano nela, e não apenas alguém que estava sendo paga para satisfazer as suas vontades íntimas:

Ele tem um cheiro bom e fala muito suavemente comigo. Estamos sós. Ele diz que ontem tinha gente demais, “eu queria ficar só com você”. Ele parece meio constrangido, como se nunca tivesse saído com uma garota de programa. Senta-se longe de mim. “Você nunca saiu com uma garota de programa antes?” “Já, já saí com uma porção, muitas, nem sei quantas.” “Então por que você fica fingindo?” “Não estou fingindo coisa alguma.” (FONSECA, 2009a, posição: 187).

E essa forma distinta no tratamento se torna determinante para que o interesse de Lúcia por José Roberto vá se intensificando. A ligação entre as duas personagens extrapola o interesse puramente sexual e outra coisa vai sendo construída. E não apenas para a garota – que passa a contar os dias em que eles não se veem: “José Roberto está em São Paulo. Já se passaram sete dias.” (FONSECA, 2009a, posição: 226). No entanto, por não termos acesso aos pensamentos de José Roberto, é difícil confirmar o que ele sente, ainda que seja perceptível o interesse mútuo e, no caso dele, acompanhado de um certo temor de se envolver ainda mais com Lúcia. Isso é subentendido na primeira carta que escreve para ela, em que demonstra a pretensão de, por mais que sinta saudades,



não tornar a encontrar com a moça: “Hoje me deu vontade de escrever para uma pessoa que não conhecesse ou que, conhecendo, nunca mais viesse a ver.” (FONSECA, 2009a, posição: 235). A carta em questão, que demonstra uma impaciência, revela também o tanto que o desejo por Lúcia estava se tornando insustentável e o quanto José Roberto pretendia fugir dele. Ele segue:

Na mesa do telefone havia uma folha de papel onde eu desenhava bolas e quadrados. O estéreo estava ligado, Eleanor Rigby<sup>98</sup>, chovia, chovia mesmo, bolas e quadrados tinham virado Lúcia [...] Solidão é bom (mas) depois que eu me esvaziei com uma mulher ou me enchi com uma mulher. *Eu estava sozinho, e não queria, como sempre quis, uma mulher perto de mim, para fruí-la física e espiritualmente e depois mandá-la embora, e essa é a melhor parte, mandar a mulher depois embora e ficar só, pensando e pensando. Pensando em você, é o que eu estou fazendo agora. Você é o meu Minotauro, sinto que entrei no meu labirinto. Alguém será devorado. Adeus?* (FONSECA, 2009a, posição: 235, grifo nosso).

José Roberto deixa transparecer, por meio da missiva, um caráter arredo. O que ele coloca sobre “se esvaziar” ou “se encher com uma mulher”, “fruí-la física e espiritualmente e depois mandá-la embora”, comunica muito do seu envolvimento com prostitutas e do desinteresse em construir laços afetivos com uma companheira. Lúcia, no entanto, parece tê-lo fisdado de modo que nenhuma outra mulher é suficiente para ele. Tomado pelo desejo incontrolável despertado pela jovem, comprova ser incapaz de desfrutar da companhia de outra parceira. É quando a personagem se dá conta de ter perdido o controle da situação e caído no seu próprio labirinto, como reflete. Somos colocados, neste momento da narrativa, num impasse de, se José Roberto atenderá aos seus anseios e a idealização da história de amor entre um homem de posses e uma prostituta se confirmará, ou se ele tomará as rédeas da situação e tentará empreender o “adeus interrogativo” que encerra a carta.

A forma particular como o homem de negócios interage ao longo da trama, seja pessoalmente ou por escrito, vai intimidando a moça de modo a ela não se sentir suficientemente boa para escrever para ele. E o seu estilo próprio, as suas respostas rápidas e carregadas de graça (como quando brinca com o fato de não ter lido Kafka, porém decide mencioná-lo nas conversas por achar que isso sempre

---

<sup>98</sup> Canção de 1966, do grupo *The Beatles*, que fala sobre solidão.



causa boa impressão), o modo altivo de se colocar, mas sem perder a leveza, vão sendo reprimidos. Seguindo na trilha da representação, nos passa a ser apresentada uma personagem bobinha que, idiotizada pelo sentimento amoroso, vai perdendo o domínio das suas ações e passando a agir instintivamente, da maneira similar àquela com que parece agir José Roberto.

“Você acha que eu vou vê-lo novamente?” “Vai me dizer que está apaixonada?” “Estou, estou! Juro! Estou apaixonada.” Isa acha que isto é uma besteira, que estou apenas entusiasmada, porque o José Roberto é diferente dos garotões da turma, é mais experiente, mais sabido. “E olha, se por acaso ele aparecer, não vai logo se abrindo pra ele, os homens não gostam de mulher oferecida.”

Combino com Isa que se o José Roberto me procurar eu vou fazer o doce, me fingir de desinteressada.

TELEFONEMA

– Alô. / – José Roberto! Querido! / – Como vai? / – Eu vou bem. Estou com uma saudade doida de você. / – Eu também senti saudades de você. / – Adorei sua carta. Já li mais de cem vezes. Até na hora de tomar banho eu levo ela comigo pro banheiro. (FONSECA, 2009a, posições: 235 – 250).

Do mesmo modo que a passagem recuperada é hilariante – e que o tom de comicidade seja assegurado pelo fato de a personagem decidir que agirá de uma forma e, no momento seguinte, agir de maneira oposta –, ela não deixa de colocar a mulher numa escala de inferioridade à do homem. Se a máxima que está sendo trabalhada implicitamente na narrativa é a de “sermos todos tolos em matéria de amor”, por que é a personagem Lúcia – no desempenho diário da sua função, ganhando dinheiro, frequentando festas, encontrando com sua turma, dormindo até tarde, indo à praia, ouvindo música – a demonstrar esse total descontrole, enquanto José Roberto – que endereça uma carta para a qual não obtém resposta, confessa ter ido ao cinema sozinho, achado o filme uma droga e voltado ao seu apartamento, desenhado formas geométricas que acabavam desembocando no nome Lúcia, ter sido incapaz de procurar outra mulher porque só conseguia pensar na garota – parece ter total domínio da situação demonstrando, inclusive, certo desinteresse ao se comunicar com a moça por telefone? Considerando o que problematizam Branco e Brandão, não seria essa uma insistência de seguir com a representação da mulher, bela e jovem, a partir de uma idealização de indivíduo submisso, passional, etc.?

Retomando, ainda, as últimas considerações citadas de Branco e Brandão, mesmo que no conto de Fonseca não haja referência a alguma das leituras feita por Lúcia no momento em que a trama se desenvolve – como acontece em *Lucíola*, em que a personagem lê a *Dama das camélias* “para alimentar a sua culpa e não seus sonhos” –, ao ser questionada quais eram seus poetas preferidos, entre escritores e músicos, apenas homens são citados pela jovem. De modo que, análogo ao que acontece no romance de Alencar, a representação de mundo à qual a personagem tem acesso por meio da arte, passa pela confecção puramente de indivíduos do sexo masculino – dito de outro modo, os livros e músicas que consome são projetados a partir de percepções masculinas e apenas delas.

De modo análogo ao que acontece em *Lucíola*, também segundo observações das escritoras de *A mulher escrita*, em “Lúcia McCartney”, embora sua protagonista mostre ter consciência do lugar que ocupa no mundo e goste da ideia de autossuficiência – “Horrível essa palavra. Meu protetor. Meu coronel. Se pudesse, *eu* era o coronel dele. Coitada da Isa. Eu não preciso de protetor, preciso de amor” (FONSECA, 2009a, posição: 365) –, a forma de agir do homem por quem está apaixonada e principalmente aquilo o que diz para ela vai sendo convertido, imperceptivelmente, no mesmo “discurso de desestima e autopunição” verificado no romance de Alencar. De modo paulatino, Lúcia vai perdendo sua autoconfiança – “José Roberto me faz pensar. Ele acredita que eu posso pensar, que eu sei pensar” (FONSECA, 2009a, posição: 288) – e, o fato de ir assumindo o discurso do outro, acaba sendo determinante para o destino da moça no desfecho da narrativa. Na última comunicação entre eles, por meio de uma carta, José Roberto argumenta:

“Palavras, palavras, palavras”, diz Hamlet para Polonius no segundo ato.

Palavras, palavras, palavras, dirá você, vítima também da mesma dúvida existencial do personagem shakespeariano, ao ler esta carta.

Um dos poemas de John Lennon conta a história de uma moça que abandona a família em busca de *fun*. “Ela tinha tudo”, dizem os pais perplexos ao lerem a carta de despedida. É uma sexta-feira, a moça saiu sub-repticiamente, apertando o lenço de encontro ao peito e sentindo não ter podido dizer na carta tudo aquilo que pretendia. Tem um encontro marcado com um homem que representa para ela, *fun*, alegria, diversão. “Fun is the one thing that Money can’t buy.”<sup>99</sup> A letra inteira está na capa do disco. [...]

---

<sup>99</sup> “Diversão é a única coisa que o dinheiro não pode comprar.”

Você saiu de casa (que era um edifício de tijolos, convenções e miséria) para entrar num circuito fechado, sem ar e sem luz, como o túnel de uma toupeira. Túnel que não pode ser o caminho da libertação individual que você talvez estivesse procurando. Enfrente a realidade com suas dificuldades e asperezas. José Roberto (FONSECA, 2009a, posição: 352)

Ao ler, assustada, a carta enviada para ela, Lúcia se questiona se: “O túnel é eu ser uma puta? A libertação individual é ser bem-comportado? Ter um emprego decente? Ele não me entende, meu Deus, como é possível isso, se ele não me entende, quem vai me entender?” (FONSECA, 2009a, posição: 365). E, sem dispor de muitas informações, passa os dias seguintes escrevendo cartas que não são endereçadas. Quando chega da aula inaugural de inglês, Isa conta para ela que José Roberto deixou um cheque de presente e foi embora, com a promessa de que ficaria anos e anos fora do país. Sem ter o que fazer, Lúcia decide esperar mais alguns dias. No entanto, com o corpo doendo de saudades, opta por abandonar Isa, a profissão e ir embora para São Paulo – num movimento que chama de desterro –, morar com os tios. O final do conto é bem revelador no que diz respeito à representação feminina escolhida para esse tipo de narrativa:

Querido José Roberto. Não posso viver sem você, quero ficar perto de você, pode ser como empregada ou cozinheira ou engraxate ou lavadeira ou tapete ou cachimbo ou chinelo ou cachorro ou barata ou rato, qualquer coisa da sua casa, você não precisa falar comigo, nem olhar para mim. RASGO [...] (Esqueço que nem sei onde ele está.) Não sei onde ele está. Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate. (FONSECA, 2009a, posição: 405).

Assim, por não se tratar de um ser virginal; ter o domínio do seu corpo e da própria existência – por dispor de dinheiro que adquire de forma quase autônoma –, mas não poder sustentar esse estilo de vida a longo prazo; estar num patamar inferior ao do homem por ser mulher, e ao das outras mulheres pelo ofício que desempenha... as opções para a personagem não parecem tão variadas.

Na segunda narrativa deste item, temos Joanna Silvestri, narradora-personagem de conto homônimo ao seu, 13º de *Llamadas telefónicas* – primeiro

livro de contos publicado por Roberto Bolaño, no ano de 1997. “Aquí estoy yo, Joanna Silvestri, de 37 años, actriz porno, postrada en la Clínica Los Trapecios, de Nîmes, viendo pasar las tardes y escuchando las historias de un detective chileno.”<sup>100</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 1992).

Se em “Lúcia McCartney”, vamos acompanhando uma trama estruturada em oito partes fragmentadas (com acréscimos de episódios que se dão apenas na cabeça inventiva da personagem), em “Joanna Silvestri”, o enredo é todo desenvolvido ao longo de um extenso parágrafo. Embora a maior parte da narrativa seja concebida também na mente da narradora, não chegando a ser compartilhada com o seu interlocutor (o chamado “detetive chileno”), Joanna se trata de uma personagem mais memorialista que retoma passagens – um acontecimento marcante, em especial – caras para ela.

Enquanto na literatura de Fonseca temos o contraste entre as prostitutas luxuosas – das quais faz parte Lúcia McCartney – e aquelas categorizadas como “trabalhadoras do Mangue” – mais aptas a despertarem a compaixão da personagem José, do romance homônimo de 2011 (com fundo autobiográfico), do que o seu interesse sexual; na literatura de Bolaño, essas profissionais do sexo, que são divididas entre as de grande poder aquisitivo e as marginalizadas das pequenas indústrias – como Connie e Dóris Sanchez, de “Prefiguración de Lalo Cura” –, são as atrizes pornográficas. Esses dados não deixam de ser relevantes, nessas literaturas, por apresentarem conformidade com o cenário de violência que tem sido demonstrado nelas.

No romance *Una novelita lumpen*, por exemplo, lemos a história de um casal de irmãos adolescentes que, após perder os pais em um acidente, é abandonado à própria sorte. Estando em processo de formação, eles passam a alugar filmes pornográficos que assistem juntos. O irmão da narradora, já nos capítulos iniciais do romance, desenvolve uma paixão platônica por uma das atrizes desses filmes, Tonya Waters, e passa a procurar todas as produções nas quais ela trabalhou –

---

<sup>100</sup> “Aquí estoy eu, Joanna Silvestri, trinta e sete anos, atriz pornô, postrada na Clínica Os Trapézios, de Nîmes, vendo as tardes passar e ouvindo as histórias de um detetive chileno.” (BOLAÑO, 2018, posição: 1966).

ainda que o romance tenha sido publicado em 2002, essa incessante busca é feita em videolocadoras, e não por meio da internet:

No tardé en acompañar a mi hermano en sus escapadas por los videoclubs [...] que intentaba encontrar las películas perdidas de Tonya Waters, una actriz porno de la que se había enamorado y cuyas peripecias empezaba a saber de memoria, y después sola, aunque yo no alquilaba películas porno salvo cuando mi hermano me encargaba alguna en especial, por ejemplo alguna de Sean Rob Wayne, que había trabajado en dos ocasiones con Tonya Waters y que por ese único motivo su carrera cinematográfica adquiría para mi hermano una relevancia particular, como si todo aquel que hubiese tenido relación con la Waters se hiciera automáticamente acreedor de su atención.<sup>101</sup> (BOLAÑO, 2016o, posição: 106).

Mesmo que Tonya Waters se trate de uma outra atriz pornô, ela é de nacionalidade italiana e dona de uma beleza arrebatadora, assim como Joanna Silvestri. Considerando que prostitutas e atrizes pornográficas costumam usar pseudônimos, poderiam se tratar de uma mesma personagem. Porém, além da beleza e nacionalidade, não dispomos de maiores elementos que comprovem essa hipótese.

Antes de ter sua história ampliada no conto de *Llamadas telefónicas*, contudo, Joanna Silvestri já havia aparecido, um ano antes, no oitavo capítulo do romance *Estrella distante*, publicado inicialmente em 1996. Nessa breve aparição, o nome de Joanna é aludido pela personagem Abel Romero – a quem, no conto, ela chama de “detetive chileno”, mas que sabemos, por meio do romance, ter sido um famoso policial na época em que Salvador Allende ainda estava na presidência do Chile –, em diálogo com Arturo Belano, narrador do romance: “La actriz se llamaba Joanna Silvestri y era una preciosidad, dijo Romero, la mujer más bonita, se lo prometo, que he visto en mi vida.”<sup>102</sup> (BOLAÑO, 2016, posição: 1467). A inserção do seu nome no

---

<sup>101</sup> Não demorei muito para acompanhar meu irmão nas suas escapadas pelas locadoras de vídeo [...] que tentava encontrar os filmes perdidos de Tonya Waters, uma atriz pornô por quem havia se apaixonado e cujas aventuras começava a saber de cor, e depois sozinha, embora eu não alugasse filmes pornográficos, exceto quando meu irmão me solicitava algum em especial, por exemplo algum de Sean Rob Wayne, que havia trabalhado duas vezes com Tonya Waters e só por isso sua carreira cinematográfica adquiriu uma relevância particular para meu irmão, como se qualquer pessoa que tivesse alguma relação com Waters automaticamente se tornasse digno da atenção dele. (BOLAÑO, 2016o, posição: 106, tradução nossa pelo fato de o romance não contar com uma tradução oficial que circule pelo país).

<sup>102</sup> A atriz se chamava Joanna Silvestri e era uma preciosidade, disse Romero, a mulher mais bonita, eu juro, que vi em toda a minha vida. (BOLAÑO, 2017, posição: 1460).

romance, assim como a concessão de informações que não aparecem no conto, confirma aquela característica de trânsito de mesmas personagens em narrativas distintas, costumeira na literatura de Roberto Bolaño.

Mesmo que não nos seja informado o porquê de Joanna Silvestri estar internada numa clínica de Nîmes, já na sentença de abertura prevemos que ela não esteja no seu melhor momento, e isso será confirmado no decorrer do conto. Ao contrário do que acontece em “Lúcia McCartney”, em que a pouca idade da moça é explicitada para auxiliar no processo de representação de uma figura irresistível (de beleza tentadora), em “Joanna Silvestri”, o fato de a idade da personagem ser revelada logo após o seu nome, também não é um movimento gratuito. É interessante notar, apesar disso, as diferentes perspectivas asseguradas a partir de quem observa: enquanto a atriz se lamenta com as lembranças do que um dia já foi (como se o passado correspondesse aos seus “tempos áureos”), Abel Romero, “un hombre de más de cincuenta años, bajo de estatura, moreno, excesivamente delgado y con el pelo negro peinado con gomina o fijador”<sup>103</sup> (BOLAÑO, 2016, posição: 1298), defende ter sido ela a mulher mais bonita já vista por ele.

Para além do comentado processo de representação da mulher, demonstrado neste item pela forma como as personagens de Bolaño e Fonseca são representadas, gostaríamos de acrescentar outros aportes à discussão antes de seguirmos com a análise do conto de Bolaño. Ao tratar de especificidades das prostitutas e cortesãs em uma das suas obras mais famosas, *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir defende que pelo caminho da prostituição:

a mulher consegue conquistar certa independência. Entregando-se a vários homens, não pertence definitivamente a nenhum; o dinheiro que junta, o nome que “lança” como se lança um produto, asseguram-lhe uma autonomia econômica. As mulheres mais livres da Antiguidade grega não eram nem as matronas nem as baixas prostitutas: eram as heteras. As cortesãs do Renascimento, as gueixas japonesas gozam de uma liberdade infinitamente maior do que suas contemporâneas. Na França, a mulher que se nos afigura mais virilmente independente é talvez Ninon de Lenclos. Paradoxalmente, essas mulheres que exploram ao extremo sua feminilidade criam para si uma situação quase equivalente à de um homem; partindo desse sexo que as entrega aos homens como

---

<sup>103</sup> “um homem de mais de cinquenta anos, baixo, moreno, excessivamente magro e com o cabelo preto penteado com gomalina ou fixador” (BOLAÑO, 2017, posição: 1288).

objeto, reencontram-se como sujeitos. [...] É na cortesã que os mitos masculinos encontram sua mais sedutora encarnação; ela é, mais do que qualquer outra, carne e consciência, ídolo, inspiradora, musa; pintores e escultores querem-na como modelo; ela alimenta os sonhos dos poetas; é nela que o intelectual explora os tesouros da “intuição” feminina; ela é mais facilmente inteligente do que a matrona, menos hipócrita. (BEAUVOIR, 2014, posição: 12070).

A certa independência, comentada por Beauvoir, é explicitada nas primeiras linhas de “Joanna Silvestri”. No processo de digressão, a personagem reflete que: “A veces me pongo a recordar a los hombres que he tenido a mis pies [...] Los hombres que he tenido a mis pies son pocos en realidad, dos o tres, y siempre acabaron a mis espaldas, pero ése es el destino universal.”<sup>104</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2002). Realizando outra comparação com “Lúcia McCartney”, embora a personagem fosse igualmente autossuficiente – no que se refere à vida financeira –, o homem por quem se apaixona é um homem de posses e, certamente também por isso, recusa a ideia de sustentar um relacionamento afetivo com a moça. Em “Joanna Silvestri”, constatamos o movimento contrário, os dois ou três homens por quem se apaixona – e que se apaixonam por ela – não dispõem de tanta autonomia financeira, passando, inclusive, a usufruir do dinheiro dela. Temos, portanto, uma personagem inteiramente independente que concebe as suas relações por simples interesse afetivo.<sup>105</sup>

Notemos, além disso, que os títulos dos dois contos são os nomes de suas respectivas narradoras-personagens. Atrelado ao episódio descrito de *Una novelita lumpen* – em que o irmão da narradora realiza uma busca de todas as produções fílmicas que trazem Tonya Waters no elenco –, a ideia explicitada por Beauvoir do “nome como a promoção de um produto” se torna ainda mais clara: Lúcia McCartney como a irresistível jovem que vende os seus “favores sexuais” – e por prestar serviço tão satisfatório é convertida numa marca (outro dos motivos de não revelar o seu verdadeiro nome e assumir um que seja chamativo, no que diz respeito à dinâmica capitalista); Joanna Silvestri e Tonya Waters, como as belas atrizes que vendem a

<sup>104</sup> “Às vezes fico recordando os homens que tive a meus pés [...] Os homens que tive a meus pés na realidade são poucos, dois ou três, e sempre acabaram nas minhas costas, mas esse é o destino universal.” (BOLAÑO, 2018, posição: 1976).

<sup>105</sup> Acreditamos, ainda, que acontecia da mesma forma com a personagem Lúcia McCartney. Ela não dependia financeiramente de José Roberto e não almejava um “protetor”, como sugerido por Isa. O seu interesse era puramente afetivo. Tanto que chega a abandonar a profissão quando ele decide ir embora.



imagem do seu corpo em atividade sexual (a partir desses nomes podem ser localizadas em outras produções pornográficas, à medida em que também protegem sua verdadeira identidade).

Esmiuçando ainda mais o enredo de “Joanna Silvestri”, na abertura do conto Joanna aparece respondendo, de maneira voluntária, a algumas perguntas do policial Abel Romero sobre um tal R. P. English.<sup>106</sup> Em meio às muitas digressões da personagem, ela pondera desejar que alguém, de preferência um desconhecido, comentasse sobre alguns dos festivais pornográficos dos quais participou e, conseqüentemente, dos seus filmes de sucesso. Seguido a isso, completa: “o hablara de 1990, el mejor año de mi vida, cuando viajé a Los Angeles, casi a la fuerza, un vuelo Milán – Los Angeles que preveía agotador y que por el contrario pasó como un sueño”<sup>107</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2002). O motivo da viagem foi o de participar da gravação de quatro filmes em duas semanas, mas, nos momentos em que não estava trabalhando, Joanna – após pensar em questões relacionadas a doenças e ao destino de outros atores pornôs conhecidos por ela – aproveita para restabelecer contato com um antigo colega de profissão, residente nos EUA, que não mais exercia o ofício: Jack Holmes.

Tão logo Joanna revela aos dois produtores dos filmes o seu desejo de encontrar Jack, é dissuadida por ambos e, embora acabem fornecendo o telefone do antigo ator, advertem para que ela não sustentasse “demasiadas esperanzas de oír a alguien muy cuerdo al otro lado del hilo, que no me hiciera esperanzas de oír la vieja voz familiar.”<sup>108</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2038). Terminado o jantar, ela contacta Jack por telefone e, pegando um carro emprestado, parte do centro de Los Angeles para as imediações de Monrovia, onde Jack vivia “en un bungalow que se estaba viniendo abajo de viejo y descuidado”<sup>109</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2067).

---

<sup>106</sup> O conto não deixa claro de quem se trata. No oitavo capítulo de *Estrella distante*, é que sabemos que Abel Romero desconfia que R. P. English seja um dos pseudônimos utilizados pela personagem Carlos Wieder, o contraventor da narrativa.

<sup>107</sup> “ou falasse de 1990, o melhor ano da minha vida, quando viajei a Los Angeles, quase à força, um voo Milão – Los Angeles que eu previa exaustivo e que pelo contrário passou como um sonho” (BOLAÑO, 2018, posição: 1976).

<sup>108</sup> “grandes esperanças de ouvir alguém muito lúcido na outra ponta da linha, que não tivesse esperanças de ouvir a velha voz familiar.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2004).

<sup>109</sup> “num bangalô caindo aos pedaços de tão velho e malcuidado” (BOLAÑO, 2018, posição: 2032).

Mesmo sendo descrito inicialmente como alto e magro, no reencontro Joanna percebe que Jack está mais alto e magro do que nunca. Também os lábios estavam ressecados, como se ele apresentasse um aspecto de enfermidade, “sólo la polla era la misma, sólo los ojos eran los mismos, pero no, en realidad sólo la gran máquina taladradora [...] era la misma, el resto, ojos incluidos, se estaba apagando”<sup>110</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2111).

Por decisão própria, Joanna passa a noite com o antigo colega, mas, nesse primeiro encontro, eles não se relacionam sexualmente – ainda que a atriz chegue a tocar no órgão genital de Jack enquanto eles estão deitados. Por escolha sua, também, ela volta para encontrá-lo ao final de cada dia de gravação: “Me di cuenta de que aquello casi era como una invitación para que no volviera a aparecer por allí nunca más, pero decidí que Jack me necesitaba y que yo también lo necesitaba a él.”<sup>111</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2096, grifo nosso). A dependência emocional entre as personagens segue num abrupto crescente, de modo que a atriz cogita mudar o seu estilo de vida para permanecer com Jack:

Una noche, tal vez la segunda que pasé en su casa, o la tercera, *Jack era lento como un caracol en lo que respecta a las confidencias o las revelaciones, mientras bebíamos vino junto a la piscina me dijo que lo más probable era que se muriera pronto, ya sabes cómo es esto, Joannie, cuando ha llegado la hora es que ha llegado la hora*. Tuve ganas de gritarle que me hiciera el amor, que nos casáramos, que tuviéramos un hijo o que adoptáramos a un huérfano, que compráramos una mascota y una caravana y que nos dedicáramos a viajar por California y por México, [...] <sup>112</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2120, grifo nosso).

Atentemos para o fragmento destacado em que a narradora diz que Jack era uma figura discreta e se expressava de maneira subjetiva – para tal o compara com

---

<sup>110</sup> “só o pau era o mesmo, só os olhos eram os mesmos, mas não, na realidade só a grande máquina perfuradora [...] era a mesma, o resto, olhos incluídos, estava se apagando.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2075).

<sup>111</sup> “Percebi que aquilo era quase um convite para que eu não aparecesse nunca mais por ali, mas dediquei que Jack precisava de mim e que eu também precisava dele.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2061, grifo nosso).

<sup>112</sup> “Uma noite, talvez a segunda que passei em sua casa, ou a terceira, *Jack era lento como um caracol no que diz respeito às confidências ou às revelações, enquanto tomávamos um vinho à beira da piscina ele me disse que o mais provável era que morresse logo, você sabe como é, Joannie, quando chegou a hora, chegou a hora*. Senti vontade de gritar que fizesse amor comigo, que nos casássemos, que tivéssemos um filho ou que adotássemos um órfão, que comprássemos um animal de estimação e um trailer e saíssemos viajando pela Califórnia e pelo México, [...]” (BOLAÑO, 2018, posição: 2093, grifo nosso).

um caracol. Tenhamos em conta, de igual maneira, que Joanna está internada em uma clínica, em Nîmes, mas não nos é informado o porquê de ela estar nessa situação. A personagem Jack Holmes passa a ser descrita pela narradora, desde o reencontro no ano de 1990, como uma pessoa quase cadavérica de tão magra – “Se le veía cansado y débil, aunque hacía esfuerzos por mantener los ojos abiertos”<sup>113</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2076) –, de modo que o seu aspecto físico – incluindo a boca ressecada – não era lá dos mais saudáveis. Dispondo de todas essas informações, recordemos as proposições de Ricardo Piglia, trabalhadas no item um, acerca da existência de uma duplicidade de histórias no interior do conto moderno, sendo, uma dessas histórias, secreta e, por isso, trabalhada de um modo elíptico e fragmentário. Embora o conto não nos informe o destino final de nenhuma das duas personagens, no final do capítulo oito de *Estrella distante*, dispomos da seguinte citação:

¿Al final qué pasó?, pregunté ya sin ganas de burlarme de Romero. No pasó nada, recordaba a English [...] No, dije, qué pasó con Joanna Silvestri. Se murió, dijo Romero. ¿Cuándo? Unos meses después de que yo la viera, leí la noticia estando en París, en la necrológica del Libération. ¿Y nunca ha visto una película de ella?, pregunté. ¿De Joanna Silvestri?, no, hombre, cómo se le ocurre, nunca. ¿Ni siquiera por curiosidad? Ni por ésas, soy un hombre casado y ya mayorcito, dijo Romero.<sup>114</sup> (BOLAÑO, 2016h, posição: 1494).

Apesar de essa informação estar fora do conto, somando-a às outras indicações e, pelo fato de as duas personagens terem trabalhado na indústria pornográfica, logo, serem vulneráveis à infecção pelo HIV, podemos inferir que Jack Holmes fosse portador do vírus – se devendo a isso o seu aspecto debilitado aludido enfaticamente no decorrer da narrativa. Infectando, conseqüentemente, Joanna, que morre por complicações da doença e que, por ela, aparece internada no início do enredo. Essa inferência não se trata de um movimento deslocado, há muitas

---

<sup>113</sup> “Estava cansado e fraco, mas fazia esforços para manter os olhos abertos.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2060).

<sup>114</sup> “No fim das contas, o que aconteceu?, perguntei, já sem vontade de gozar de Romero. Não aconteceu nada, ela lembrava de English [...] Não, eu disse, pergunto o que aconteceu com Joanna Silvestri. Morreu, disse Romero. Quando? Alguns meses depois que a vi, li a notícia em Paris, na seção de mortes do Libération. E nunca viu um filme dela?, perguntei. De Joanna Silvestri? Não, rapaz, como é que você pode pensar uma coisa dessas, nunca. Nem mesmo por curiosidade? Nem pensar, sou um homem casado e meio velhinho, disse Romero.” (BOLAÑO, 2017b, posição: 1482).

passagens em que isso pode ser cogitado no decorrer da trama: “Creo que hicimos el amor un par de veces. Jack había perdido el interés. Según él, después de tantas películas ahora estaba seco.”<sup>115</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2105). Pode ser que a personagem nem tivesse certeza da sua situação (que estava infectado), mas por ir sentindo o agravamento da doença – fosse qual fosse a doença – pressentia que estivesse nos seus últimos dias de vida e, devido a isso, teve aquele diálogo com Joanna, quando os dois estavam na piscina. Além dessas indicações, a epidemia da AIDS é um tema que aparece em outros momentos da literatura de Bolaño, assim como o destino de algumas das suas personagens que acabam morrendo vítimas da infecção pelo vírus.

Análogo ao que havíamos verificado em “Lúcia McCartney”, em “Joanna Silvestri” a representação da mulher como um ser passional, insatisfeito com o atual momento da vida e, por isso, precisando da companhia de um indivíduo do sexo masculino para que sua existência passe a fazer sentido – não importando em qual situação este homem esteja, ou se ele apresenta um aspecto visivelmente debilitado e, financeiramente, não vá poder dar qualquer contribuição para a vida futura do casal –, é repetida no conto de Bolaño, como tensionado por Branco e Brandão.

De modo a confirmar não estarmos realizando uma leitura tendenciosa, é verificado no interior da própria narrativa – sem que seja necessário ir atrás dos deslocamentos da personagem em outras produções ficcionais de Bolaño – que Joanna Silvestri não mantinha qualquer ligação com Jack Holmes. Ela não sabia do seu endereço, não tinha o seu número de telefone, em suma, não dispunha de qualquer informação a respeito dele. Ao viajar, quase que por acidente aos EUA, e refletir sobre doenças e o futuro de outros atores pornôs – quando estes deixavam de ser interessantes para a indústria –, é que Jack vem à sua lembrança e, concomitantemente, o desejo de reencontrá-lo.

Longe de querer sugerir existir um referencial de felicidade, ou que a estabilidade financeira seria capaz de resolver o mundo – pois não é isso o que estamos colocando –, por que para essas mulheres, representadas por indivíduos do sexo masculino, a presença de um homem, e a plena satisfação pessoal

---

<sup>115</sup> “Acho que fizemos amor um par de vezes. Jack tinha perdido o interesse. Segundo ele, depois de tantos filmes agora estava seco.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2087).

assegurada tão somente pela instituição do casamento, é primordial? Se não se trata de uma forma de representação idealizada, o que mais esse movimento indicaria? Defender isso não seria sugerir que tais mulheres estariam vivendo em erro e, além disso, assegurar existir uma fórmula ideal de viver – algo como: “todas as mulheres precisam de companhia/proteção masculina. Logo, necessitam encontrar um companheiro”? Ainda segundo Simone de Beauvoir, algumas das diferenças entre a mulher casada e a prostituta, são as de que:

Para ambas, o ato sexual é um serviço; a segunda é contratada pela vida inteira por um só homem; a primeira tem vários clientes que a pagam por vez. Aquela é protegida por um homem contra os outros, esta é defendida por todos contra a tirania exclusiva de cada um. [...] [No entanto,] A grande diferença entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; esse respeito começa a pôr seriamente em xeque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina. (BEAUVOIR, 2014, posição: 11809).

Para além do ato sexual como serviço, poderíamos ainda recuperar que a mulher casada geralmente dispõe de outras obrigações das quais a prostituta se vê livre: como cuidar e promover o bem estar do marido e dos filhos, zelar pela organização da casa, cozinhar, etc. Ao considerarmos tantas mulheres diferentes – Lúcia McCartney, Joanna Silvestri, Lúcia<sup>116</sup>, Marguerite Gautier<sup>117</sup> –, vivendo em períodos também distintos<sup>118</sup>, é no mínimo curioso que todas almejem o mesmo destino, sendo cada uma delas o produto final da representação de escritores do sexo masculino.

Aproximando-nos do desfecho de “Joanna Silvestri”, ao concluir as gravações dos quatro filmes, embora tivesse muitos outros compromissos na Itália e na França, Joanna considera ficar um pouco mais em Los Angeles, o tempo que julga suficiente para convencer Jack Holmes a partir com ela rumo à Itália para que, ali, construíssem uma nova vida. De modo bastante particular, Jack comunica (sem que fosse necessário expressar uma única palavra) que aquele devaneio não daria certo e

---

<sup>116</sup> Do romance citado *Lucíola* (1862), de José de Alencar.

<sup>117</sup> Do romance lido pela personagem Lúcia, e aludido brevemente, *La Dame aux camélias* (1848), de Alexandre Dumas (filho).

<sup>118</sup> Além da diferença de idade, já que Joanna Silvestri tem quase 40 anos – ainda que a história que retoma tenha acontecido em 1990.

Joanna, numa mistura de descontentamento e resignação, vai aceitando aquilo que ele, de alguma forma, transmitia para ela. “[...] y una tarde, en el patio de Jack, vi algo en el horizonte [...] y sentí tanto dolor que me desmayé [...] y cuando desperté estaba en los brazos de Jack y entonces miré sus ojos grises y me puse a llorar”<sup>119</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2178).

Após esse episódio, Joanna decide pela partida. Jack não a acompanha ao aeroporto e, a última vez que eles se veem, é no bangalô dele: “[...] me volví y Jack estaba allí, junto a su puerta, mirándome, y entonces supe que todo estaba bien, que podía partir. Que todo estaba mal, que podía partir. Que todo era una pena, que podía partir.”<sup>120</sup> (BOLAÑO, 2017, posição: 2190). O tempo da narrativa é retomado ao momento presente e Joanna volta a narrar sua conversa com Abel Romero. Após uma consideração (um pensamento não explicitado ao seu interlocutor) de que todos nós nada mais seríamos do que simples fantasmas, a narrativa é encerrada. Como já recuperado, em *Estrella distante*, somos informados que Joanna não chegou a sair com vida da clínica onde estava internada, morrendo dias depois da conversa narrada no conto em questão.

Recuperados os enredos das duas narrativas, vimos que o destino para esses perfis de mulheres abordados nos dois contos – ainda que sejam da segunda metade do século XX – não difere tanto do dos dois romances<sup>121</sup> publicados no século anterior, no que diz respeito à morte. Uma das diferenças mais perceptíveis entre os contos e romances é que, tanto no conto de Fonseca quanto no de Bolaño, as histórias de amor sequer chegam a ser consolidadas, uma vez que as personagens masculinas acabam não concordando em empreender tais histórias. No final de “Lúcia McCartney”, vale salientar, o peso fúnebre da menção ao suicídio é amenizado pela última frase da narrativa: “Hoje à noite vou à boate” (FONSECA, 2009a, posição: 405), que transforma tudo num grande exagero e ressalta o perfil intenso da personagem, justificado, em certa medida, até pela sua pouca idade.

---

<sup>119</sup> “[...] e uma tarde, no quintal de Jack, vi algo no horizonte [...] e senti tanta dor que desmaiei [...] e quando acordei estava nos braços de Jack e então fitei seus olhos cinzentos e me pus a chorar” (BOLAÑO, 2018, posição: 2146).

<sup>120</sup> “[...] virei-me e Jack estava ali, junto da sua porta, olhando para mim, e então eu soube que estava tudo bem, que podia partir. Que estava tudo mal, que podia partir. Que tudo era uma pena, que podia partir.” (BOLAÑO, 2018, posição: 2161).

<sup>121</sup> *Lucíola*, de José de Alencar, e *La Dame aux camélias*, de Alexandre Dumas (filho) – citado brevemente.



Ainda assim, não podemos desconsiderar existir um movimento de morte, e este é assegurado pelo que a personagem chama de “desterro”. Se não ocorre a morte do corpo, o desterro causa a morte do produto. Lúcia McCartney deixa o Rio de Janeiro, abandona a sua função e, portanto, deixa de existir – e tudo motivado pela desilusão afetiva que teve com José Roberto.<sup>122</sup> Em “Joanna Silvestri”, o “deixar de existir” é propriamente dito, uma vez que desaparecem criadora (atriz que dá vida) e criatura (o produto final: Joanna Silvestri).

Outro ponto de ligação, aludido brevemente entre as tramas, diz respeito às idades das personagens femininas. Embora não sejam equivalentes, o que poderia ocasionar antes um distanciamento, aproxima à medida em que se percebe um redimensionamento de perspectiva. Por um lado, temos Lúcia, no auge da vida com os seus 18 anos, de beleza encantadora e delicada, colocando em marcha táticas de sedução – “até rio para ele, um riso de garota tímida que eu sei fazer” (FONSECA, 2009a, posição: 145) – para conseguir ainda mais êxito no exercício do seu ofício. Por outro, temos Joanna, também belíssima mulher de 37 anos, porém não mais exercendo a profissão que a ajudou na consolidação da sua vida financeira. Por estar internada, Joanna se mostra um ser introspectivo e memorioso. Sua atual situação a faz considerar que a vida já foi, está no passado, agora ela sustenta a consciência de ser apenas um fantasma; adquiriu a lucidez de que somos todos uns fantasmas. Assim como a personagem Jack Holmes, por quem se apaixona, parece demonstrar certa resignação para a finitude da vida, tudo é sonho. Lúcia, na sua ânsia de que pode não suportar existindo, abre mão da profissão capaz de assegurar o seu distinto estilo de vida, mas tem como perspectiva a boate – a continuidade das coisas que gosta; Joanna, por parecer não enxergar luz no fim do túnel, se apoia unicamente nas memórias: foi, viveu, dispôs de tempos gloriosos, etc.

Todo esse conjunto de imagens parece formar o tecido de uma mesma história capaz de representar ascensão e queda. É como se nos estivesse sendo

---

<sup>122</sup> Em 2016 foi ao ar, pelo canal de TV a cabo GNT, a minissérie *Lúcia McCartney*. Tendo como base o conto homônimo de Rubem Fonseca, foi escrita por Gustavo Bragança e José Henrique Fonseca (filho mais velho de RF), que também dirigiu a série. Por se tratar de uma adaptação, a história apresenta mudanças consideráveis – inclusive certo tratamento do tema da ditadura militar brasileira. Na minissérie, por exemplo, José Roberto tem interesse de ficar com Lúcia e é abandonado por ela, que parte para Londres em busca do seu sonho.



informado, por diferentes vozes, que esse estilo de vida é insustentável – não há como ser consolidado por muito tempo. E isso se mostra ainda mais expressivo se considerarmos que mesmo para as personagens facínoras de Fonseca – os protagonistas de “Feliz ano novo” e “O cobrador”, por exemplo –, a perspectiva de futuro é consideravelmente promissora. De igual maneira para as de Bolaño – Carlos Wieder segue impunemente executando as suas ações, por longos anos, em diferentes cenários e de maneiras distintas. Para as atrizes pornográficas, sejam as muito exploradas – Connie e Dóris Sanchez –, sejam as bem sucedidas, o futuro próximo é o fim, representado pela morte.

No interior dos dois contos também verificamos, como já recuperado no exercício de cada uma das análises, o processo de “dupla transgressão” observado por Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão. Tanto a personagem de Fonseca quanto a de Bolaño, transgridem, inicialmente, uma conduta moral ao se prostituírem, e realizam uma nova transgressão ao se apaixonarem por um único homem, o que as traria de volta (na consolidação do envolvimento afetivo com um único parceiro) para o que as autoras chamam de “boa sociedade” – ainda que a pessoa por quem Joanna Silvestri se apaixona seja seu antigo colega de profissão e, necessariamente, já tenha passado por esse limiar da transgressão ao estrelar filmes pornográficos.

As questões de viés materialista, às quais nos detemos mais especificamente no item anterior, também se apresentam nas duas histórias analisadas aqui. Para Simone de Beauvoir, ainda no capítulo que trata de prostitutas e cortesãs: “em um mundo atormentado pela miséria e pela falta de trabalho, desde que se ofereça uma profissão, há quem a siga; enquanto houver polícia e prostituição, haverá policiais e prostitutas.” (BEAUVOIR, 2014, posição: 11826). De modo que, como apontado em momentos distintos do item, a profissão exercida por Lúcia e Joanna foi uma maneira que essas personagens encontraram de assegurar o seu lugar num mundo capitalista. No entanto, enquanto Joanna relembra o seu ofício com verificado orgulho – queria mesmo que alguém, de preferência um desconhecido, a abordasse e se pusesse a falar das suas famosas produções fílmicas –, Lúcia vai se mostrando uma garota insegura quando percebe que, mesmo quem faz uso desse tipo de serviço, não o considera digno – lembrar da reação da personagem com a carta de José Roberto: se mesmo ele não a entendia, quem poderia entender? Ainda

segundo Beauvoir: “É muita hipocrisia espantar-se com as ofertas que suscita a procura masculina; trata-se de um processo econômico rudimentar e universal.” (BEAUVOIR, 2014, posição: 11826).

Por fim, além da questão da transgressão, apontada já no título deste trabalho – o que, por si só, justificaria a inserção das narrativas selecionadas para este item –, ainda que os dois contos não sejam dos mais explicitamente violentos, são, sim, identificadas representações de violência em cada uma das tramas e acreditamos que elas sejam facilmente perceptíveis – a começar pela forma como as duas protagonistas são observadas socialmente, o que é determinante para que Lúcia acabe abandonando (precocemente, considerada a sua idade) a profissão.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como proposição para a pesquisa aqui desenvolvida, tinha a intenção de analisar, comparativamente, contos de Roberto Bolaño e Rubem Fonseca. Isto porque, enquanto leitor das literaturas destes escritores, percebia a recorrência da violência sob diferentes aspectos no interior das obras. Impulsionado por essas primeiras observações, busquei, em repositórios de diferentes universidades, teses e dissertações que aproximassem as produções dos dois autores, não conseguindo localizar qualquer que fosse. O que poderia ser algo ruim porque, dada a popularidade de cada um deles, a ausência de trabalhos que empreendessem um percurso parecido indicaria que a aproximação dessas literaturas não era comum, como inicialmente suposto. Tratando-se de uma pesquisa acadêmica desse peso, por outro lado, a trajetória pretendida se mostrava ainda mais atraente e desafiadora, uma vez que poderia abrir caminhos para outras análises e interpretações que dessem conta do universo ficcional dos dois escritores.

Ao decidir pela leitura integral do conjunto da obra de cada autor – o que contribuiria para o exercício de aproximação –, logo nas leituras iniciais de Roberto Bolaño, autor cuja literatura conhecia menos quando comparada com a de Fonseca, tive contato com o romance *La literatura nazi en América*. Neste, o nome de Rubem Fonseca é inserido – por meio de uma das personagens, Amado Couto –, como o de um ficcionista já consagrado nas letras brasileiras. E isso se apresentava como um cenário animador, visto implicar que, já na década de 90 e mesmo morando na Espanha, Roberto Bolaño não só tinha notícias da literatura produzida por Fonseca, como havia decidido pela inserção do nome do brasileiro em uma de suas narrativas.

O exercício de leitura integral das obras proporcionou não apenas descobertas desse tipo, mas também passou a indicar que a semelhança entre as produções dos dois literatos estava além das aproximações temáticas. Nesse percurso, a que chamo de mapeamento, pude identificar que as produções não pareciam estar encerradas nelas mesmas. Dito de outro modo, que uma narrativa não apresentava, necessariamente, um único enredo que fosse integralmente trabalhado ali e, logo, finalizado. O trânsito de mesmas personagens entre textos

distintos indicava, antes, a existência de uma obra aberta no conjunto ficcional dos dois autores.

Na literatura de Rubem Fonseca, por exemplo, esse movimento já acontecia nos seus dois livros de estreia: *Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965), em que o narrador-personagem dos contos “Fevereiro ou março” e “A força humana” – ambos contos de abertura dos respectivos livros – se tratava da mesma personagem. Esse recurso foi utilizado algumas outras vezes, em outras obras, com mais personagens, como recuperado em passagens da dissertação.

Recurso este, também, largamente utilizado por Roberto Bolaño. Em sua literatura a ocorrência deste movimento é tão mais expressiva a ponto de, em dois dos quatro contos selecionados para a sessão de análises – “Prefiguración de Lalo Cura” e “Joanna Silvestri” –, constatarmos a presença, ou evocação, das personagens centrais dessas narrativas em dois romances: *2666* (2004) e *Estrella distante* (1996), respectivamente. Outras ocorrências também chegaram a ser destacadas na dissertação, como observado.

Embora os escritores tenham tido percursos bem distintos e as diferenças, sobretudo políticas – que são bem determinantes na forma como se costuma ler o mundo –, sejam perceptíveis, as ocorrências de similaridades se repetem até na idade em que eles atingem certo prestígio literário.<sup>123</sup> Rubem Fonseca já no lançamento do seu terceiro livro, *Lúcia McCartney* (1969), aos 44 anos, e Roberto Bolaño na publicação do seu oitavo – ou quarto, caso se excluam as coletâneas de poesia lançadas na juventude e sejam consideradas apenas as ficções –, *La literatura nazi en América* (1996), aos 43.

Retomadas estas observações e, após o percurso transcorrido até aqui, aonde isso nos trouxe? Acredito que nos tenha feito comprovar que, apesar das similaridades entre ambos os escritores – ofuscadas pelas suas notáveis diferenças –, o ponto em que as convergências se tornam mais perceptíveis seja mesmo no de aproximação das narrativas selecionadas, visto apresentarem possibilidades para uma mesma chave de leitura. E isto não implica dizer que não existam outras

---

<sup>123</sup> Essa informação é recuperada dos textos de apresentação dos autores, que aparecem no final das suas obras. *Lúcia McCartney*, por exemplo, se tornou um best-seller e, com ele, Rubem Fonseca ganhou o Prêmio Jabuti na categoria de narrativas curtas.

produções que poderiam ter sido colocadas lado a lado, sob outras perspectivas. No entanto, dada a multiplicidade de enredos – afinal de contas, trabalhei com oito contos distintos –, e a dificuldade de se manter uma linearidade lógica para a exposição dos resultados da pesquisa (na pretensão de que uma certa unidade fosse estabelecida), é que decidi pela seleção dos contos que constituem a dissertação, junto com a sua sequência de apresentação, análises e interpretações. No mais, tudo se deve a escolhas que, espero, tenham feito sentido.

Desse modo, portanto – indo para a sessão de análises –, no item 3.1<sup>124</sup> foram introduzidos dois contos que, aparentemente, trabalham com histórias de violações. “O estuprador”, uma narrativa bem curta que traz o agente da ação, sem nome, para primeiro plano – é ele a narrar o estupro que comete contra a sua namorada, Júlia. E “El retorno”, que apresenta um enredo bem mais extenso em que a vítima da ação, um homem (ou a consciência/espectro do que foi um homem) também sem nome, narra a violação executada por Jean-Claude Villeneuve, um famoso estilista.

Embora na literatura de Rubem Fonseca possam ser recuperadas várias tramas que apresentem episódios de violações sexuais, um dos motivos decisivos para a escolha de “O estuprador”, foi a sua brevidade. Queria confrontar textos os mais dissonantes possíveis porque, como ponto de partida para um trabalho que iria se deter na análise comparativa de narrativas breves, uma das questões que se apresentava como muito lógica seria precisar o que contos, como pertencentes ao gênero narrativo, tinham em comum. Para tal, me apoiei em observações basilares desenvolvidas por Julio Cortázar – nos textos “Algunos aspectos del cuento” e “Del cuento breve y sus alrededores” – e Ricardo Piglia – nos textos “Tesis sobre el cuento” e “Nueva tesis sobre el cuento”. Acreditava que esse movimento permitiria, quando em estágios mais avançados de exposição dos resultados da pesquisa, retomar, de maneira objetiva, proposições trabalhadas nesse primeiro item, quando assim fosse necessário.

Uma dessas proposições, recuperada em cada um dos três itens seguintes, se deve à “duplicidade de histórias”, defendida por Piglia, que o conto moderno

---

<sup>124</sup> “3.1 Histórias de violações – O que contos têm em comum?”

suporta. Para ele, a arte do contista estaria em saber cifrar a história de “número dois” – que se trataria de uma história secreta e, portanto, elíptica e fragmentária –, nos interstícios da história de “número um” – a história que, segundo se supõe, seria visível para todos os leitores, posto abrigar o que seria o “relato visível” do conto. Esse entendimento foi primordial para desenvolver parte da interpretação de “Joanna Silvestri” – narrativa analisada no último item –, por exemplo, visto dispormos de vários indícios fragmentados, em partes distintas do texto, mas nem uma afirmação categórica que pudesse arrematar para onde elas direcionavam a trama. O que fazia parecer, inicialmente, que as indicações não estavam apontando para lugar algum.

Sobre a duplicidade de enredos contida nos contos do primeiro item – e a emersão do relato secreto inscrito na “história de número dois” –, vimos que o estupro cometido pelo namorado de Júlia – em “O estuprador” –, acabou desembocando acidentalmente em algo maior, a ponto de fazer com que o seu ato criminoso fosse amenizado. Isso aparece justificado no fato de, passado o tempo de um mês da agressão, Júlia procurar o narrador, tomada de gratidão, por ele ter solucionado um problema que ela já enfrentava há muito e que, portanto, acreditava não ter remédio. Com a solução do problema, a jovem tem uma melhoria na sua qualidade de vida, o desassossego sentido pelo seu namorado (ocasionado pela culpa de ter cometido a agressão) é resolvido, e o casal passa a ter uma relação ainda mais satisfatória – e não apenas por adquirir maior intimidade, mas também por fazer atividades (como ir à praia) que antes não podiam ser feitas devido ao problema de saúde da moça.

Em “El retorno”, por sua vez, fica nítido que o espectro permanece no plano terrestre não apenas para presenciar a violação do seu cadáver, senão para estabelecer uma comunicação com o necrófilo. Através desse contato – quando a “história de número dois” passa a ficar mais perceptível – é que ele depreende o porquê de Villeneuve sustentar aquela conduta criminosa, até então secreta, e, a partir desse entendimento, opta por permanecer na companhia do estilista. É como se, criada toda uma expectativa que apontava para outros caminhos, ao fim de tudo o conto estivesse tratando sobre solidão – não apenas da sentida por Jean-Claude Villeneuve, mas também da do narrador que, com o seu retorno, acaba sendo inserido numa realidade na qual não tem conhecimento ou domínio (o que explica,

também, o fato de exercer seu livre-arbítrio e escolher pela permanência na companhia do estilista no final do enredo). Embora se trate de um final aberto, é possível verificar certa beleza e sugestão de contentamento. No conto de Fonseca, por outro lado, o final feliz surpreende quem conhece a sua obra a fundo.

Por ter, durante a exposição das análises, acompanhado em alguma medida as motivações e fragilidades de cada uma das personagens, na conclusão dessas leituras eu havia compreendido que as práticas criminosas não tinham sido empreendidas por questões de maldade pura e simples. Tanto é desta forma, que ambos os contraventores demonstram – ou mesmo afirmam, como no caso do narrador de Fonseca – certo remorso – e isso acaba revelando algum grau de consciência moral. Estimulado por essas questões é que decidi por, no item seguinte, investigar até que ponto muitas das personagens contraventoras estavam sendo inseridas nessas literaturas como simples agentes do mal, ou se elas apresentavam uma lógica/justificativa para colocar as suas “más ações” em curso – como nos casos das do item 3.1.

Deste modo, parti para o item 3.2<sup>125</sup>, em que outras duas narrativas foram inseridas para análise. Foram elas: “Putas asesinas” e “O cobrador”. De modo a contemplar discussões que fogem do campo literário – mas que estão sendo trabalhadas nessas narrativas –, decidi recorrer ao discurso filosófico, usando como base as proposições de Friedrich Nietzsche sobre questões relacionadas à moralidade – nos livros *Genealogia da moral* e *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Embora se trate das ideias de um filósofo do século XIX, o que poderia fazer com que as discussões empreendidas parecessem deslocadas, optei pela sua utilização devido ao fato de perceber um diálogo entre essas ideias e o que está sendo veiculado por meio das personagens das narrativas analisadas. Para dar conta de uma discussão de gênero, presente em “Putas asesinas”, foram recuperadas ainda algumas das considerações de Simone de Beauvoir, em passagens de *O segundo sexo*.

No conto de Bolaño, selecionado para esse item, temos uma personagem feminina sem nome que, após assistir à exibição de um grupo de rapazes em um

---

<sup>125</sup> “3.2 Os agentes do mal? – Crítica de questões morais”



programa de caça-talentos, decide pela busca e abordagem de um desses jovens na saída da emissora de tevê em que o programa foi ao ar. Por não saber qual o seu nome, decide chamá-lo de Max, ao que, atendida por ele, consegue levá-lo até sua casa. No início da narrativa o rapaz aparece preso a uma cadeira e amordaçado, enquanto a personagem, retoricamente, retoma todo o percurso capaz de explicar como eles chegaram na situação em que se encontram.

Por mais surreal que a situação se apresente – uma outra expressão violenta, porém agora, ao que tudo indica, sem razão alguma de ser –, logo percebemos estar diante de uma manifestação de violência na forma de vingança pessoal, embora sejamos informados, no decorrer da narrativa, que o dano não foi causado pela personagem em questão – chamada pela moça de Max e a quem ela sequer conhecia. De modo que a retaliação observada, de cunho sexual – ainda que esteja sendo empreendida contra Max –, parece destinada a todos os homens que despertam o interesse da personagem punitiva e, inocentemente, atendem ao seu chamado, se deixando serem levados por ela até sua casa.

Já no conto de Rubem Fonseca, temos também a manifestação da violência em forma de vingança, mas esta se trata de uma represália de fundo visivelmente social. A personagem a executar o “acerto de contas”, que se autoneia “o cobrador” – título do conto –, se volta contra todo aquele que ocupa uma classe social mais elevada que a sua, reivindicando qualquer coisa que, segundo julga, estejam devendo para ele. Essa narrativa comporta bem mais episódios que a de Bolaño, mas ambas personagens centrais parecem se guiar por lógicas bastante aproximadas, posto se voltarem contra desconhecidos. Sendo que, no primeiro caso os alvos são homens, enquanto no segundo, qualquer pessoa a ocupar a classe de maior prestígio e que, por azar, o cobrador determine que esteja devendo algo para ele.

Mesmo que, à primeira vista, ambas as personagens demonstrem ser completamente tresloucadas e apresentem um excesso de sangue frio, à medida que vamos adentrando nas tramas e percebendo as suas motivações, vemos que a cólera que sentem é alimentada cotidianamente e o não saber lidar com ela é que faz com que tenham as atitudes extremas. Por executar uma única vingança ao longo de todo o conto (o que acarreta a inserção de uma riqueza de detalhes), a

personagem de “Putas asesinas” aparenta ser bem mais fria que a de “O cobrador”, que executa os ferimentos, estupros, homicídios, de maneira muito mais ágil. Porém, defendo que isso se deva à quantidade de episódios que o conto encerra, além de que o cobrador age por meio da força física, enquanto a primeira utiliza técnicas de sedução e a ajuda do álcool para enfraquecer as suas vítimas.

É ainda em “O cobrador”, que vemos que o ódio sentido pela personagem não é algo permanente. Ela mesmo afirma que, quando a sua raiva está sendo amainada, se coloca em frente à tevê para que o seu desejo por vingança retorne com tudo. Acredito que se dê da mesma maneira com a de “Putas asesinas”, o fato de estar sendo/ter sido usada por indivíduos do sexo masculino – e, caso não adquirisse consciência e se revoltasse, isso continuaria acontecendo – é o fator responsável por manter latente o seu desejo por vingança.

Estabelecida parte das discussões de cada uma das narrativas desse item 3.2, cabe dizer que as ideias desenvolvidas por Nietzsche causaram interesse principalmente devido a sua radicalidade, provocação e alerta no que diz respeito ao senso comum. Um exemplo disso é o que ele problematiza com relação à fraqueza. Até que ponto os fracos merecem simpatia por serem fracos? Essa perspectiva está ancorada completamente num valor cristão. Mesmo sabendo que textos literários – e principalmente os utilizados no item em questão, por não apresentarem qualquer citação explicitamente direta das ideias do filósofo – não são paráfrases de textos filosóficos – e nem estou afirmando que sejam –, dadas as ocorrências que sabia coincidentes, julguei que seria proveitoso pontuá-las. Além disso, embora Nietzsche seja um autor do século XIX – de modo que as suas ideias de Bem e Mal estão estabelecidas a partir de uma ótica muito mais aproximada à religião do que hoje –, percebia ligação bastante similar com o que estava sendo discutido no interior de cada narrativa e, por conta disso, decidi pela sua inserção.

Encaminhando-nos para os dois itens finais e, conseqüentemente, para a escolha dos quatro últimos contos, pelo fato de as narrativas do 3.2 terem contemplado discussões relacionadas a gênero<sup>126</sup> – mais perceptíveis em “Putas asesinas” – e questões sociais – escancaradas em “O cobrador” –, isso me levou a,

---

<sup>126</sup> Essas discussões de gênero voltaram a ser trabalhadas no item de encerramento da sessão de análises.

no item 3.3<sup>127</sup>, selecionar histórias que trouxessem essa dimensão social como pano de fundo para que, com isso, pudesse desenvolver a discussão já esboçada abrangendo mais elementos.

Escolhi, deste modo, partir de uma afirmação que se estabeleceu como lugar comum – principalmente na literatura de Rubem Fonseca, de que nas suas narrativas os menos favorecidos encontram voz –, e verificar até que ponto ela era factual. Considerando a circunstância das muitas publicações literárias de Fonseca – a última aconteceu no ano de 2018, o que poderia fazer com que dita afirmação fosse realmente aplicável até determinado ponto da sua produção e, com o passar do tempo, tivesse deixado de ocorrer –, julguei de bom tom selecionar um conto que tivesse sido publicado no início da sua carreira e em que essa afirmação já não fosse verificada. Decidindo, assim, por “O campeonato”<sup>128</sup>, 11ª narrativa de *Feliz ano novo*, publicado inicialmente em 1975.

Esse conto traz a história de um campeonato ilegal de conjunções carnavais, que ocorre numa sociedade futurista. Nele, Miro Palor – atual recordista da competição – decide voltar a competir depois de ser provocado por Maurição Chango – aspirante a competidor que, segundo acredita, tem mais vigor sexual que Miro. Ainda que pareça ser a personagem central do conto, não é Miro o responsável por narrar as aventuras de “O campeonato”, senão Açoreano, contratado para mediar o embate, que agora se pretendia mundial, entre Miro – homem magro, calvo e nervoso – e Maurição – musculoso e grande. Proporcionalmente, o conto traz a presença de mais mulheres do que homens – só de participação de parceiras empregadas para “auxiliar” Miro durante a competição, são somadas 15. No entanto, nem uma delas atinge o patamar de personagem. São meras figurantes em que apenas etnia, atributos físicos e idade importam. Todos, desde o idealizador do evento até qualquer das mulheres contratadas (que não nos são dadas a conhecer), participam do campeonato por interesses comerciais. Por ser um evento ilegal, que atinge dimensão internacional, o retorno financeiro (principalmente ou quase que unicamente para o idealizador e os demais envolvidos do grande escalão, porque nem é preciso que o conto forneça essa informação para

---

<sup>127</sup> “3.3 Voz aos marginalizados? – Crítica pelo viés do materialismo histórico”

<sup>128</sup> No item 3.3, adotamos a ordem inversa. Analisamos primeiro o conto de Bolaño, “Prefiguración de Lalo Cura”, para, em seguida, nos determos em “O campeonato”.

que suponhamos que entre quem menos recebe, estão as auxiliares de Miro e Maurição – que também acabam recebendo menos do que deveriam, visto serem meros títeres da grande indústria) é bastante alto.

“Prefiguración de Lalo Cura”, o conto de Bolaño selecionado para esse terceiro item, retoma por meio de lembranças de Olegário Cura parte da desditosa história de vida e dos abusos sofridos por Connie e Dóris Sanchez (respectivamente, mãe e tia de Lalo) no submundo, também ilegal à época, da indústria pornográfica. De forma similar a como acontece em “O campeonato”, embora seja a partir das experiências dessas atrizes que a trama desponta, bem pouco se sabe sobre elas. Não nos são informados os nomes de batismo das duas – já que Connie e Dóris são nomes artísticos – ou o destino que tiveram. A trama também não é narrada por nenhuma delas, mas por Lalo que, em meio às lembranças, recupera episódios que sugerem a sua formação nesse ambiente hostil – capaz de justificar a pessoa que se tornou na vida adulta. Como em “O campeonato”, também aqui mulheres e homens são abusados (enquanto acreditam estar garantindo sua subsistência) para gerarem riquezas para o produtor da empreitada – no caso desse conto, um alemão que vem a território latino-americano abrir a Indústria Cinematográfica Olimpo.

Ainda que, no processo de análise desses contos do item 3.3, busque empreender as leituras das narrativas respeitando suas devidas pluralidades de elementos – por exemplo no ponto convergente da reificação dos corpos em ambas as tramas, em que, para explicar, recorri a ideias de Georg Lukács –, o aspecto privilegiado de comparação se dá na opção de os dois autores não cederem voz aos sujeitos mais marginalizados (que, normalmente, não apresentam voz ou vez na nossa sociedade), senão a alguma outra personagem, o que, segundo minha leitura (direcionada e fundamentada pelas proposições recuperadas de Terry Eagleton), afasta a possibilidade de os contos serem encarados como materiais panfletários. Isso porque, além da leitura dos fatores econômicos e sociais pretendida para o item, queria ainda demonstrar que a afirmação globalizante de que a literatura dos autores estudados (em especial, a de Fonseca) privilegia os menos favorecidos, é problemática e, quando redutora a esse nível, errada. Considerar que isso sempre é verificado seria sugerir que tais literaturas, mesmo sendo notáveis formas de expressão artística, estariam organizadas para resolver os problemas do mundo

quando, na verdade, sabemos que isso não acontece e que nem é a isso que elas se destinam.

Por último, indo para o item de encerramento da sessão de análises<sup>129</sup>, decidi incluí-lo motivado não apenas pela discussão verificada em “Putas asesinas”, senão pelo papel que a figura feminina vem ocupando durante toda a sessão. Mesmo no segundo conto do item de abertura, em que não há uma personagem feminina – a acompanhante do narrador-personagem, Cecile Lamballe, é apenas aludida por ele, mas não chega a aparecer na narrativa –, o episódio em que o narrador acha que será sodomizado, sem poder reagir, poderia ser interpretado análogo a uma mulher que se encontra em estado de embriaguez e está em vias de ser estuprada, por exemplo – assim, de maneira similar a como acontece no material ficcional, não dispõe de reação física capaz de impossibilitar ou dificultar o estupro. Deste modo, viemos acompanhando como a mulher tem sido representada, ou citada (o que indica uma espécie de apagamento), durante cada um dos três itens anteriores. No 3.3, recuperando um outro exemplo, ainda que tenha papel determinante para o desenrolar das tramas, essa figura feminina é quase que excluída por completo e, também por isso, é que decidi pelo redimensionamento dessa discussão no 3.4.

Os contos selecionados para esse item foram “Lúcia McCartney”, de Fonseca, e “Joanna Silvestri”, de Bolaño. No primeiro, temos uma garota de programa de 18 anos que, após atender um dos seus clientes aleatórios, acaba se apaixonando por ele. Esse interesse, que dá mostras de ser recíproco, vai subitamente aumentando e é determinante para o destino da personagem feminina, que é também narradora do conto. Isso porque, pelo fato de ser um homem de posses que se percebe apaixonado por uma prostituta, José Roberto demonstra ainda mais receio no estreitamento do envolvimento afetivo com Lúcia McCartney do que ela. Ao final da narrativa, depois de ele decidir romper o contato com a moça e ir embora (sob justificativa de morar um tempo fora do Brasil), Lúcia assume um “discurso de desestima” e acaba abrindo mão da profissão que garantia o seu distinto estilo de vida. Num movimento que chama de desterro, abandona o Rio de Janeiro para ir viver com os seus tios em São Paulo.

---

<sup>129</sup> “3.4 A mulher como produto – Representação de um gênero”.

Em “Joanna Silvestri”, nos é apresentada uma atriz pornô europeia de quase 40 anos, internada numa clínica de Nîmes. Por se encontrar nessa situação, ela retoma, através de lembranças, àqueles que julga os momentos gloriosos da sua vida – como um evento acontecido no ano de 1990 (segundo ela, o melhor ano da sua existência). Neste ano em questão, também subitamente, ela havia estreitado laços com um antigo colega de profissão, Jack Holmes, então fraco e visivelmente debilitado – como se aparentasse possuir alguma enfermidade. Eles mantêm um relacionamento de poucas semanas, o tempo em que ela fica nos EUA, e não voltam mais a se encontrar. Similar ao que acontece em “Lúcia McCartney”, é a personagem masculina a não querer dar sequência à relação com Joanna, embora esta chegue a cogitar se casar com Jack. Ficamos sabendo, através de um episódio do romance *Estrella distante*, que Joanna Silvestri não chegou a sair com vida da clínica em que estava internada.

Para fundamentar a análise desses contos, recorri a ideias desenvolvidas por Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, no livro *A mulher escrita*. Uma das primeiras questões que as autoras apontam é que, por mais lisonjeira que a representação da mulher se apresente em literatura, ela costuma ser feita por escritores do sexo masculino e que, como se tem observado, tende a vir carregada de idealizações que acabam transformando aquele referencial feminino como possível no plano do real. Na análise de grandes clássicos da literatura, como *Lucíola* – com o qual estabeleço uma ponte de ligação com “Lúcia McCartney” – e *A dama das camélias*, as autoras observam uma dupla transgressão cometida pelas personagens centrais dessas narrativas: a primeira, ao se colocarem como prostitutas (transgredindo leis morais) e a segunda, ao se apaixonarem por um único homem (que suporia o regresso dessas personagens para o seio da “boa sociedade” e romperia com a “liberdade” conquistada por meio do ofício desempenhado até então). Sobre essa liberdade, recorri ainda a Simone de Beauvoir, que desenvolve uma série de reflexões a respeito da condição das prostitutas e cortesãs em parte de *O segundo sexo*.

Ainda sobre os contos desse último item, em ambos vemos como narradora-personagem uma mulher que, se valendo do seu corpo como produto, garante o seu sustento de forma autônoma. A idade dessas personagens – 18 e 37 anos –, fornece distintas perspectivas interpretadas por mim como lineares e crescentes

(elas estão sendo veiculadas dessa forma. A partir delas observamos qual a realidade para uma mulher no início desse ofício, que difere da do final – não deixa de estar sendo colocada a ideia de que não existe possibilidade de felicidade através dessa via). Tanto Lúcia, quanto Joanna se apaixonam por um parceiro específico e esse interesse afetivo é determinante para o destino das personagens. Também parece estar sendo verificado, simbolicamente ou literalmente, o mesmo desfecho na vida das duas mulheres: a narradora-personagem do primeiro conto mata o seu produto, Lúcia McCartney, ao decidir abandonar vida e profissão no Rio de Janeiro; enquanto a do segundo, morre propriamente, como nos é informado em passagem de *Estrella distante*.

No mais, estas são recapitulações gerais dos resultados demonstrados ao longo da dissertação. Dissertação esta que não pretende esgotar o assunto ao qual propôs discussão – e isso parece óbvio porque, dada a dimensão da criação ficcional de cada um dos autores trabalhados, esperar esgotar qualquer assunto que fosse com a seleção e análise de tão somente oito contos seria, no mínimo, presunçoso. Acredito, ao contrário, que o movimento empreendido aponte justamente para o lado oposto. Sendo uma aproximação inusitada de dois importantes autores latino-americanos, que este trabalho figure como um convite para que estas literaturas possam ser pensadas em conjunto e para que outras convergências possam ser feitas, preferencialmente com a seleção de outras narrativas. Por isso fiz questão de evidenciar, sempre que possível, a importância das escolhas. Não tenho qualquer dúvida de que outros caminhos poderiam ser traçados, outras leituras realizadas – mesmo que estivessem dispostos os mesmos contos confrontados aqui –, mas nutro a esperança de ter realizado um trabalho honesto e que, chegado até aqui, tenha entregado o que foi proposto desde sua introdução.



## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BAEZA, Felipe A. Rios (Org.). **Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular**. México Distrito Federal: Ediciones Eón, 2010.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. Tradução de Sérgio Milliet.

BEDONE, Aloísio J. FAUNDES, Aníbal. OROZCO, Luis T. ROSAS, Cristiano F. “Violência sexual: procedimentos indicados e seus resultados no atendimento de urgência de mulheres vítimas de estupro”. In. \_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Ginecologia e Obstetrícia**. Vol. 28, n. 8. Rio de Janeiro, ago. 2006.

BOLAÑO, Roberto. PORTA, A. G. **Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce**. Barcelona: Alfaguara, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Diario de bar**. Barcelona: Alfaguara, 2016b.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. Barcelona: Alfaguara, 2016c.

\_\_\_\_\_. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradução de Eduardo Brandão.

\_\_\_\_\_. **Amberes**. Barcelona: Alfaguara, 2016d.

\_\_\_\_\_. **Amuleto**. Barcelona: Alfaguara, 2016e.

\_\_\_\_\_. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a. Tradução de Eduardo Brandão.

\_\_\_\_\_. **Chamadas telefônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Tradução de Eduardo Brandão.

\_\_\_\_\_. **Cuentos completos**. Barcelona: Alfaguara, 2018.

\_\_\_\_\_. **El espíritu de la ciencia-ficción**. Barcelona: Alfaguara, 2016f.

\_\_\_\_\_. **El gaucho insufrible**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

\_\_\_\_\_. **El tercer Reich**. Barcelona: Alfaguara, 2016g.

\_\_\_\_\_. **Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998 – 2003)**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

\_\_\_\_\_. **Estrella distante**. Barcelona: Alfaguara, 2016h.

\_\_\_\_\_. **Estrela distante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b. Tradução de Bernardo Ajzenberg.

\_\_\_\_\_. **La literatura nazi en América**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016i.

\_\_\_\_\_. **La pista de hielo**. Barcelona: Alfaguara, 2016j.

\_\_\_\_\_. **Llamadas telefónicas**. Barcelona: Alfaguara, 2017.

\_\_\_\_\_. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Alfaguara, 2016k.

\_\_\_\_\_. **Los sinsabores del verdadero policía**. Barcelona: Alfaguara, 2016l.

\_\_\_\_\_. **Monsieur Pain**. Barcelona: Alfaguara, 2016m.

\_\_\_\_\_. **Nocturno de Chile**. Barcelona: Alfaguara, 2016n.

\_\_\_\_\_. **Os detetives selvagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017c. Tradução de Eduardo Brandão.

\_\_\_\_\_. **Putas asesinas**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

\_\_\_\_\_. **Putas assassinas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Tradução de Eduardo Brandão.

\_\_\_\_\_. **Una novelita lumpen**. Barcelona: Alfaguara, 2016o.

BRANCO, Lúcia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CANDIA, Alexis. **El “paraíso infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2015.

CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. In. \_\_\_\_\_. **Cuadernos hispanoamericanos**, núm. 255, mar. 1971. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. “Alguns aspectos do conto”. In. \_\_\_\_\_. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa.

\_\_\_\_\_. “Del cuento breve y sus alrededores”. In. \_\_\_\_\_. **Último round**. México Distrito Federal: RM Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. “Do conto breve e seus arredores”. In. \_\_\_\_\_. **Último round**: Tomo I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.

DUMAS (Filho), Alexandre. **A dama das camélias**. São Paulo: Martin Claret, 2020. Tradução de Regina Célia de Oliveira.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Tradução de Matheus Corrêa.

FONSECA, Rubem. **A coleira do cão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

\_\_\_\_\_. **A confraria dos espadas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Agosto**. Rio de Janeiro: Agir, 2010a.

\_\_\_\_\_. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Axilas e outras histórias indecorosas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b.

\_\_\_\_\_. "Anotações de uma pequena história". In. \_\_\_\_\_. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 mar. 1994: <[https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/27/caderno\\_especial/9.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/27/caderno_especial/9.html)>. Acesso em: 27 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. **Bufo & Spallanzani**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Calibre 22**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

\_\_\_\_\_. **Carne crua**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

\_\_\_\_\_. **Diário de um fescenino**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013c.

\_\_\_\_\_. **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

\_\_\_\_\_. **Ela e outras mulheres**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Histórias curtas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

\_\_\_\_\_. **Histórias de amor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b.

\_\_\_\_\_. **José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014b.

\_\_\_\_\_. **Lúcia McCartney**. Rio de Janeiro: Agir, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Mandrake: A Bíblia e a bengala**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

\_\_\_\_\_. **O buraco na parede**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014c.

\_\_\_\_\_. **O caso Morel**. Rio de Janeiro: Agir, 2010c.

- \_\_\_\_\_. **O cobrador**. Rio de Janeiro: Agir, 2010d.
- \_\_\_\_\_. **O doente Molière**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012c.
- \_\_\_\_\_. **O homem de fevereiro ou março**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010e.
- \_\_\_\_\_. **O romance morreu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014d.
- \_\_\_\_\_. **O selvagem da ópera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a.
- \_\_\_\_\_. **O seminarista**. Rio de Janeiro: Agir, 2011b.
- \_\_\_\_\_. **Os prisioneiros**. Rio de Janeiro: Agir, 2009b.
- \_\_\_\_\_. **Pequenas criaturas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011c.
- \_\_\_\_\_. **Romance negro e outras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011d.
- \_\_\_\_\_. **Secreções, excreções e desatinos**. Rio de Janeiro: Agir, 2010f.
- \_\_\_\_\_. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**. Rio de Janeiro: Agir, 2011e.

HENNINGFELD, Ursula. **Roberto Bolaño: violência, escritura, vida**. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2015.

LÍSIAS, Ricardo. "A grande arte de desaparecer: Rubem Fonseca e os documentários do Ipês". In. \_\_\_\_\_. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 43-54, jul-dez. 2017.

\_\_\_\_\_. "Do Ipês à Polícia – obra de Rubem Fonseca durante a redemocratização". In. \_\_\_\_\_. **Intellèctus**. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 1, p. 76-92, 2019.

LUKÁCS, Georg: "I. O fenômeno da reificação". In. \_\_\_\_\_. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução de Maria Ermantina de A. Prado.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Tradução de Paulo César de Souza.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Tradução de Paulo César de Souza.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia e Acerca da verdade e da mentira**. Lisboa: Relógia d'Água, 1997. Tradução de Helga Hock Quadrado e Teresa R. Cadete.

PIGLIA, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". In. \_\_\_\_\_. **Formas breves**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

\_\_\_\_\_. "Teses sobre o conto". In. \_\_\_\_\_. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Tradução de José Marcos M. de Macedo.

\_\_\_\_\_. "Nueva tesis sobre el cuento". In. \_\_\_\_\_. **Formas breves**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

SILVA, Deonísio da. **O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em "Feliz ano novo"**. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

SANTOS, José Vicente Tavares dos. "A violência simbólica: o Estado e as práticas sociais". In. \_\_\_\_\_. **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], 108 | 2015, posto online no dia 16 de dezembro de 2015, consultado o 20 novembro 2020. URL: <<http://journals.openedition.org/rccs/6169>>. Acesso em 20 nov. 2020; DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.6169>

\_\_\_\_\_. **Rubem Fonseca: proibido e consagrado**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

VIDAL, Antônio José. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.